AL. PIRU

REFLEXE ȘI INTERFERENȚE

Scanned with OKEN Scanner

AL. PIRU

REFLEXE ȘI INTERFERENȚE

EDITURA
SCRISUL
ROMÂNESC
CRAIOVA

Scanned with OKEN Scanner

M. V. MARTIALIS

Marcus Valerius Martialis s-a născut în localitatea Bilbilis, astăzi Bambola, situată pe malul rîului Salo, în Spania taraconeză, între anii 38—41 ai erei noastre. Localitatea era vestită prin zăcămintele de aur și fier, prin calitatea oțelului călit în apa repede și rece a rîului Salo, prin armele produse aici și caii de rasă crescuți de localnici. Părinții aveau oarecare stare și poetul a primit o bună educație, învățînd mai ales retorica și gramatica, deși altele erau înclinațiile lui :

At me litterulas stulti docuere parentes ;
quid cum grammaticis rhetoribusque mihi ?
În ce mă privește părinții proști m-au făcut să-nvăț mizerele litere ;
ce am eu cu gramaticienii și retorii ?

De lipsa de eficiență a pregătirii sale pentru viața practică, Martialis își va da seama îndată ce va sosi, în anul 64, sub Nero, la Roma, unde compatrioții săi, Seneca,

Lucanus și Quintilian, izbutiseră să facă totuși carieră cu filozofia, poezia și gramatica. Poate că și-ar fi făcut și el un rost printre protectorii săi, dacă aceștia n-ar fi fost implicați în conspirația lui Piso, descoperită și lichidată de Nero în 65. Beneficie de protecția văduvei lui Lucanus, silindu-se să adopte o atitudine de neacceptare a opoziției senatoriale față de regim. Ca provincial, el se afla în situația de a nu disprețui avantajele imperiului și-l vedem făcîndu-și chiar un principiu din supunere. Spiritul de sacrificiu și dîrzenia aristrocrației stoice în fața morții nu-l atrag :

Nolo virum facili redemit qui sanguine famam
hunc volo, laudari qui sine morte potest.
Nu-mi place eroul care-și cumpără faima cu prețul sîngelui,
admir pe cel ce poate fi lăudat fără a muri pentru asta.

La început, Martialis a privit cu neîncredere profesiile intelectuale, chiar artele, deoarece vedea pe poeți rău îmbrăcați, tremurînd de frig :

...omnes gelidis quicumque lacernis
sunt ibi, Nasones Vergiliosques vides.
...toți cei ce-i vezi pe aici înghețați în mantăile lor jerpelite
sînt Nasoni și Virgili.

Năzuința lui, ca altădată a lui Horațiu, era să dea peste un Mecena, care să-l scoată din încurcătură, scutindu-l de grijile vieții materiale și, în asemenea condiții, promitea să devină poet alături de alții :

Sint Maecenates ; non derunt, Flacce, Marones,
Vergiliumque tibi vel tua rura dabunt.
Să fie Maecenați, o Flaccus,
și Virgilii nu vor lipsi...

Grăbit să guste plăcerile vieții, Martialis își fixează ca normă maxima lui Horațiu, *carpe diem*, culege ziua, convins că timpul fuge ireparabil și nu avem decît certitudinea prezentului :

Non est, crede mihi, sapientis dicere „Vivam" ;
sera nimis vita est crastina, vive hodie.
Nu-i înțelept, crede-mă, să zici : „voi trăi" ;
e prea tîrziu să trăiești mîine, trăiește azi.

Scanned with OKEN Scanner

În timpul ședерii lui Martialis la Roma, după moartea lui Nero în 68, la cîrma imperiului s-au succedat șapte împărați, șapte luni Servius Sulpicius Galba, 95 de zile Marcus Salvius Otho, opt luni Aulus Vitellius, nouă ani Titus Flavius Vespasianus Augustus (69—79), peste doi ani Titus Vespasianus Augustus (79—81), cincisprezece ani Titus Flavius Domițianus (81—96) și doi ani Nerva (96—98). O imagine a vieții romane din această perioadă, mai puțin domnia lui Nerva, ne putem face din romanul lui Petronius *Satyricon* și din *Viețile celor doisprezece Cezari* de C. Suetonius Tranquillus. Instaurarea dinastiei Flavia în 69 cu împăratul Vespasianus, fiul unui cetățean modest din orașul sabin Reate, a sporit ostilitatea vechii nobilimi, dar a provocat în același timp ascensiunea unei noi aristocrații din orașele romane și provinciale, care pătrunde masiv în senat. Sub Domițian, al doilea fiu al lui Vespasian, senatorii din opoziție, în frunte cu Antonius Saturninus, pun la cale o răscoală, care însă eșuează din cauza popularității împăratului printre soldați. Abia sub Nerva, întemeietorul dinastiei Antoninilor, se realizează forma de monarhie cea mai acceptabilă pentru senat, la moartea împăratului puterea urmînd a fi transmisă nu unei rude, ci unei persoane pe care, cu aprobarea senatului, împăratul o înfia. Însă tocmai cînd pe tronul imperiului se urcă provincialul înfiat de Nerva, spaniolul Traian, în 98, Martialis, ajutat de Pliniu cel Tînăr, originar din Gallia, părăsește Roma, întorcîndu-se în locurile sale natale.

Refuzînd sfatul lui Quintilian de a se apuca de ceva serios (ar fi putut să practice între altele avocatura), Martialis intrase în rîndul micilor prieteni (minores amici) ai patronilor (domini regesque), devenind client, cirac și parazit al oamenilor cu stare, obligat la tot felul de umilințe, să-și salute stăpînul în zori, să-i însoțească lectica prin noroaie, să-l conducă la baie, să-l aplaude cînd pledează un proces și să fie oprit de sclavi în ușă, după ce a parcurs un drum obositor, sub pretext că stăpînul nu e acasă.

Scanned with OKEN Scanner

A fost devotatul membrilor casei imperiale, lui Partheniu, lui Crispinus și lui Earinus, al unor persoane suspuse ca Terentius Priscus, al poetului monden Stella, al lui Faustinus, Iulius Cerealis, Iulius Proculus, Julius Martialis, Atedius Melior și Antoninus Primus, prieten cu poetul Juvenalis, cu literaţi compatrioţi ca Decianus, Canius Rufus, istoric şi poet, Licinianus, avocat, și Maternus, tragedian și jurisconsult, cu Silius Italicus, autorul *Punicei (Bellum punicum)* și cu Tacitus, istoricul. Nu trăia datorită acestor relaţii prea rău, deși era departe de a poseda ceea ce visa. A locuit un timp la al treilea etaj într-o casă de pe Quirinal, dar apoi își cumpărase o locuinţă proprie în oraș și o mică fermă la Nomentum, putînd să ofere lui Juvenalis nuci, să invite oaspeţi la masă. Ţinea un secretar, pe Demetrius, cîţiva sclavi și catîri pentru munca pămîntului său puţin întins și steril.

Cariera literară și-a început-o Martialis prin anul 80, cu ocazia inaugurării amfiteatrului dinastiei Flavia, scriind *Libri spectaculorum, Cartea spectacolelor*, un volum de epigrame dedicate împăratului Titus, binefăcătorul său parţial. Domitianus, copleșit de laude, denumit „divinul", îl trece în ordinul cavalerilor ca „tribunus militum semestris", dar îi respinge o cerere de bani și alta de concesie de apă pentru fermă și casa din oraș.

Din anii 84—85 datează ciclul de epigrame intitulate *Xenia*, un fel de răvașe în distih însoţind cadouri de alimente și ciclul de distihuri epigramatice *Apophoreta*, însoţind daruri de obiecte casnice, haine, cărţi, jucării, articole de cosmetică. În aceeași vreme apar și primele două cărţi de epigrame care-l fac pe loc notoriu (toto notus in orbe), imitat, plagiat. Fără să realizeze mari venituri din răspîndirea producţiilor sale recitate adesea de el însuși în public, Martialis se bucură de aprecierea ca și de ura contemporanilor, ceea ce-l aţîţă să scrie, uneori fără suficient control al spiritului autocritic. Între anii 87—88 termină cartea a III-a, în 88 cartea a IV-a, în 89 a V-a, în 90 a VI-a, în 92 a VII-a, în 93 a VIII-a,

Scanned with OKEN Scanner

în 94 a IX-a, în 95 a X-a (pierdută și cunoscută numai în a doua ediţie, din 98), în 97 a XI-a. Reîntors, în 98, în Spania, unde o văduvă, Marcella, îi oferea o moșie și un cămin tihnit, prin 101—102 scrie cea din urmă carte de epigrame, a XII-a, cu aceeași vervă, nu fără a regreta publicul fin de la Roma, bibliotecile, teatrele și cercurile literare de acolo, frecventate de el de-a lungul a mai bine de trei decenii.

A murit aproximativ în anul 104, la Bilbilis, trecut de vîrsta de 60 de ani.

Epigramele lui Martialis nu sînt toate epigrame în înțelesul actual al cuvîntului, unele se extind la proporțiile satirei, altele au dimensiunile și tonurile unei elegii, altele pot fi considerate idile. Toate speţele fuseseră tratate înainte de Horaţiu, afară de epigrama propriu-zisă, cultivată și aceasta de Catul. În vremea lui Martialis, satira va lua o mare dezvoltare cu Juvenalis (42—125), de asemenea idila cu Statius (61—96). Epigrame scriu acum Verginius Rufus, fost de trei ori consul, pe punctul de a deveni chiar împărat, și Vestricius Spurinna, fost de asemenea consul.

Epigramele lui Martialis reprezintă, ca și satirele lui Juvenalis, o reacţie împotriva mitologiei și a epopeii, împotriva refugiului în trecutul legendar :

> Quid te vana iuvant miserae ludibria chartae ?
> hoc lege, quod possit dicere vita „Meum est".
> Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyasque
> invenies : hominem pagina nostra sapit.
> Ce te atrage în fanteziile unei mizere hîrtii ?
> Citeşte mai degrabă despre ceea ce viaţa poate spune : „Îmi aparţine".
> Nu vei găsi aici nici centauri, nici gorgone, nici harpii :
> Pagina noastră cunoaște omul.

Izgonind fantasmele și ocupîndu-se de oameni, Martialis înțelegea să renunțe la expunerea unor fapte legate în mod strict de persoana sa (mores non habet hic meos libellus : această carte nu-i reflexul moravurilor mele), tinzînd la creaţia obiectivă, oglindă semnificativă a vieţii (adnoscat mores vita legatque suos : oamenii să se re-

Scanned with OKEN Scanner

cunoască și să recunoască la lectură imaginea moravurilor lor). Din prudență, dar și pentru a nu fi suspectat de patimă, el a înlăturat tot ceea ce putea fi interpretat drept atac personal, generalizînd faptele și înlocuind numele proprii cu nume fictive. Voia, cum zice, să cenzureze viţiile, cruțînd persoanele :

parcere personis, dicere de vitiis.

Deși compus din mici piese, tabloul vieții sociale nu-i lipsit la el de complexitate. Toate clasele, de la împărat pînă la cerșetor, toate profesiile, toate însușirile sufletești și fizice, toate viţiile își află un loc. Pe dinaintea ochilor noștri defilează cavaleri, patroni, clienți, sclavi, fermieri, filozofi, medici, dentiști, chirurgi, vraci, avocați, literați de prestigiu și diletanți, scribi, cămătari, zarafi, băcani, vînzători de mobile la licitație, negustori de mărunțișuri și colportori, arhitecți, colecționari, căldădari, frînghieri, țesători, boiangii, cizmari, jockei, acrobați, gladiatori, ciocli, cerșetori, vagabonzi. Sîntem purtați din centrul capitalei imperiului spre cartierele mărginașe, la țară, în Italia și în Spania. Observăm ceata avarilor, bufonilor, efebilor sclivisiți, femeilor adultere și de moravuri ușoare, a bătrînelor cochete, a tinerilor care vînează zestrea bătrînilor și a bătrînilor care aleargă după femei tinere, a înșelătorilor și a înșelaților. a galanților, depravaților, clevetitorilor, invidioșilor, beţivilor, un lung convoi de linge-blide, gură-cască, parveniți, pisălogi, tapeuri, ursuzi. În cele mai dese cazuri poetul reduce satira la o poantă de efect, scriind epigrame în sensul de astăzi al speciei, dar nu o dată el insistă asupra obiectului, făcînd portrete, schiţe caracterologice cu sensuri sociale. Așa cînd evocă pe avarul Scaevola, cavalerul cu toga ruptă, ridicat din rîndul sclavilor, cînd prezintă pe Cecillius, cavalerul lipsit de orice aptitudine, mai prejos decît o mîrțoagă, sau cînd înfățișează pe Selius, clientul famelic în căutarea cuiva care să-l invite la masă. Client el însuși o vreme, Martialis osîndește pe patronii zgîrciți, aroganți, meschini, care-și lasă oaspeții să flămînzească stropindu-i, ca Fabullus,

Scanned with OKEN Scanner

numai cu parfum, punîndu-i la corvezi, sau dedîndu-se la manifestații de prietenie greu de suportat. Printre aceștia, Postumus, Zoilus, Candidus, Cotta, Maximus, Ponticus, Bassus, Pomponius, Afer, Labullus sînt detestați. Postumus, avocatul, pledează într-un proces cu trei capre, bătînd cîmpii despre bătălia de la Cannae, despre Sulla, despre Mithridate și altele. Ponticus taie limba unui sclav fiindcă a divulgat un secret, apoi îl spînzură. Calliodorus execută pe un datornic, vînzîndu-l ca sclav, Sosibianus se rușinează de tatăl său, fost sclav. Publius își poartă sclavii din oraș în lux, iar pe cei de la țară îi ține în mizerie. Rufus ia la bătaie pe bucătar pentru că nu i-a fript bine peștele. Mancinus invită mulți oaspeți spre a le pune pe masă un biet mistreț jigărit. Pallio promite multe la beție și nu-și ține făgăduiala treaz. Pontilianus salută tot timpul, e un *aeternum vale*. Laevinius se plînge că oceanu îl trezește din somn la teatru. Lui Paulus îi miroase urît gura.

Apoi fulgerele poetului se îndreaptă împotriva literaților arhaizanți, docți, critici sterili, lipsiți de talent sau pur și simplu plagiatori, ca Celer, Lelius, Lupercus, Atticus, Cosconius, Laberius, Tucca, Cascellius, Laurus, Mamercus, și îndeosebi ca pisălogul Ligurinus care te asasinează unde te prinde (și te găsește pretutindeni !) cu versurile lui. Pe Colhida, mitologizantul, îl sfătuiește să se ocupe de Deucalion sau de Phaeton, adică să-și arunce versurile în apă sau în foc (în mitologie Deucalion este singurul om care a supraviețuit potopului, iar Phaeton, fiul soarelui conducîndu-i, cu învoirea lui Joe, carul într-o zi, era să aprindă universul). Pe Mammuro, alt amator de mitologie, îl trimite să citească pedantul poem al lui Callimahos (secolul IV î.e.n.) *Cauzele*, pastișă a vechilor epopei. Muza lui Martialis „nu se umflă de nebunescul stil tragic". El nu s-ar încălța cu coturnii tragediei ca să sperie copiii și fetele, n-ar sta să scrie în sudori pînă la miezul nopții. Evitînd sforăitura, se mulțumește cu „sarea romană". Condiția unei bune epigrame

Scanned with OKEN Scanner

(iată că Martialis întrevede acest lucru) este să nu fie prea lungă, dar nici redusă la zero ca aceea a lui Velox.

Celibatar pînă în preajma vîrstei de 60 de ani, Martialis pretinde că numai pagina sa este uneori lascivă, însă viața i-a fost curată

lasciva est nobis pagina, vita proba

ceea ce nu e riguros exact. Fapt este că multe din epigramele sale ironizează ușurătatea curtezanelor (Thaïs, Lycoris, Chioné, Chloé, Phyllis, Lesbia, Glycera, Lalage, Fescenia, Cresthina, Matrinia, Teletusa, Catulla, Polla), osîndește femeile adultere (Telessila, Marulla, Laevina) și ridiculizează dispozițiile erotice tardive ale cochetelor bătrîne (Vetustila, Fabulla, Maroniila, Secundilla, Gellia, Eglé). Fabulla vrea să pară frumoasă prin contrast, plimbîndu-se numai cu femei urîte. Dacă vîrsta Ligiei s-ar aprecia după firele de păr, cîte i-au mai rămas în cap, ar fi de trei ani. Maronilla e o bună partidă pentru Gemellus, fiindcă tușește promițător. Aelia, căreia i-au căzut dinții tușind, poate tuși de acum încolo fără frică. Thaïs are dinți proprii, dar negri, în vreme ce Lucania albi, dar falși. Marulla, soția lui Cinna, are șapte copii făcuți cu bucătarul Santra, atletul Panychus, brutarul Dima, plebeul Lygdus, bufonul Cyrta, muzicantul Cratus și țăranul Carpus. Într-adevăr, în vremea lui Martialis, moravurile familiale erau, în societatea romană, lamentabile. Mulți bărbați preferau legăturile cu persoane de același sex sau se însurau cu văduve în vîrstă spre a se îmbogăți. Femei măritate cu soți obosiți sau pervertiți nu ocoleau promiscuitatea. Epigramele lui Martialis, adesea licențioase, plătesc cuvenitul tribut decadenței epocii, din care poetul nu s-a putut smulge totdeauna. Numai sarcasmul său ascuțit și imaginea plastică, în stare de proiecții caricaturale, grotești, ca atunci cînd o descrie pe Vetustila, salvează această parte a operei de trivialitate. Nu trebuie uitată desigur finețea ironiei epigramatice :

Formosissima quae fuere vel sunt,
sed vilissima quae fuere vel sunt,
o quam te fieri, Catulla, vellem

Scanned with OKEN Scanner

formosam mimus aut magis pudicam.
O cea mai frumoasă din cîte au fost ori sînt
dar și mai demnă de dispreț din cîte-au fost ori sînt.
o cît aș vrea să te văd, Catulla,
sau mai puțin frumoasă, sau mai castă.

În general, satira lui Martialis nu formulează precepte etice, grave, nu are tendințe acuzate de demascare, nu pătrunde la rădăcinile răului decît sporadic, rămînînd la suprafață și la detaliu. Nu profunzimea criticii face valoarea lui, nici patosul indignării, ca și la Juvenalis, ci acuitatea spiritului inepuizabil și expresia lui frumoasă, acidă. Creator pe spații mici, el e un gravor în aqua forte.

Există alte aspecte ale poeziei lui Martialis care i-au reușit chiar mai mult decît epigramele propriu-zise. Este vorba de versurile în care cîntă, ca Statiu în ale sale *Silve*, bucuria de a trăi în mijlocul naturii, la țară, departe de tumultul citadin, după preceptul lui Horațiu.

După douăzeci de ani de ședere la Roma, Martialis simțea puternic nostalgia locurilor natale și invidia pe Licinianus Sura, plecat în Spania, rîvnind să se scalde în apele repezi de munte, să bea din izvoarele limpezi, să vîneze mistreți și iepuri și să se ospăteze cu căprioare, să umble îmbrăcat simplu și să stea iarna la gura sobei, departe de larma clienților, a portăreilor și de asaltul văduvelor bogate și năzuroase. Idealul de viață al lui Martialis este singurătatea tihnită. acea „soledad“ specific spaniolă, pe care o regăsim mai tîrziu și la alți poeți iberici, îndeosebi la Gongora :

Andy yo caliente
I riase la gente.
Să-mi fie mie cald
și rîdă lumea.

Martialis are oroare de vana glorie :

Mereatur alius grande ei insanum sophos :
miserere tu felicium
veroque fruere non superbus gaudio,
dum Sura laudatur tuus.

Scanned with OKEN Scanner

Merite alții aplauzele nesăbuite ale mulțimii :
ție să-ți fie milă de asemenea fericiți ;
bucură-te fără trufie de adevărata mulțumire
și lasă-i slava scumpului tău Sura.

Ferma de la Nomentum, cu micile ei desfătări cinegetice și culinare, este pentru Martialis un continuu prilej de exaltare lirică a vieții rustice. Dar el se încîntă și de vila de la Baiae a lui Faustinus cu vie, turme de vite, păsări de curte, porumbei, viței, iezi, claponi, pești scoși din gîrlă cu undița, căprioare prinse-n rețea și alimente simple (lapte, brînză, miere, struguri, vin). Îl bucură pogoanele lui Iulius Martilias de pe coasta Janiculumului, îngrijite ca grădina Hesperidelor, cu perspectivă spre văi și spre cele șapte coline ale Romei, dar cel mai mult se mîndrește cu patria-i natală și așezările ei îmbietoare, în frunte cu orașul faur Bilbilis. Cardua întinde ospitalieră mesele, Peteris se împodobește cu roze. crîngul din Burado cheamă la umbră, lacurile din Turguntum și Perusia și unda Teutonissei, invită la scăldat, pe coasta Vetivescăi agricultorul ară cu boi voinici. Întreaga Eladă cu celebrele ei cetăți Teba, Sparta și Mycene și cerul limpede al Rodosului, nu egalează peisajul aspru, dar sănătos și curat, al pămîntului iberic, nici cîmpurile care cer ele însile hrană ale Italiei nu oferă belșugul celor spaniole, doar întoarse cu plugul. Martialis este întîiul poet, în limba latină, al uberității solului iberic, lăudat de geograful Strabon și înfățișat de *Primera cronica general* „como el paraiso de Dios".

Viziunea idilică, surîzătoare, a poetului se acordă cu concepția sa hedonistă de viață sub semnul horațianului *carpe diem,* exprimată constant :

Cras vives ? hodie iam vivere, Postume, serum est :
ille sapit quiquis, Postume, vixit heri.
Vei trăi mîine ? a trăi astăzi, Postume, ar fi prea tîrziu :
acela singur e înțelept, care a trăit ieri.

În timpul cît a fost client, și-a dat seama că poți fi liber numai dacă înduri indigența, dacă te lipsești de

Scanned with OKEN Scanner

sclavi și dacă cel puțin patronul nu slujește la rîndul lui altui patron :

> Esse sat est servum, iam nolo vicarius esse
> Qui rex est regem, Maxime, non habeat.
> E destul să fii sclav, nu vreau să fiu sclavul unui sclav
> Cine este rege, Maxime, nu trebuie să aibă rege.

De aceea cînd a devenit el însuși dominus, stăpîn, Martialis nu și-a înmulțit numărul sclavilor, liberînd chiar, înainte de a muri, pe Demetrius, secretarul său. El a deplîns dealtminteri moartea oamenilor săi de casă, pierderea micuței Erotion, crescută de el, precum în genere moartea tinerei fete Antulla, a copilului de trei ani Urbicus, a altui copil ucis de un sloi de gheață, a micuțului Hylas mușcat de o viperă ascunsă în gura unui urs de bronz, a lui Canacé cu obrazul desfigurat, a unei sclave omorîtă de stăpînă cu oglinda, fiindcă n-a pieptănat-o bine. O mamă care-și părăsește copiii pentru iubit îi provoacă revolta, în schimb el laudă pe inocenta Claudia-Peregrina, mireasa nevinovatului Pudens, urîndu-le amîndurora o căsnicie durabilă, veșnic tînără, ferită de urîtul bătrîneții. Firește, poetul închină, alături de epitalam, o odă binefăcătoarei și tovarășei ultimilor săi ani, Marcella, care, după cîte susține, l-a ajutat să uite farmecele cetății imperiale. Grațioase sînt versurile despre Issa cățeluța, al cărei chip real se confundă cu cel pictat, cele despre moartea unei vipere învăluită în chihlimbar sau încrustarea într-o picătură de ambră a unei furnici, acestea din urmă adevărate concetti în stilul de mai tîrziu al barocului lui Gongora în Spania și cavalerului Marino în Italia.

Versurile de lingușire a împăraților, în special a lui Domițianus, aruncă o umbră asupra lui Martialis, poet nu numai spiritual, satiric, dar și de reale resurse elegiace, bucolice. El a dat epigramei sensuri multiple, adaptînd-o cerințelor complexe ale vieții și prefăcînd-o, după nevoie, în toate spețele genului liric : satiră, odă,

Scanned with OKEN Scanner

epitalam, epitaf, elegie, eglogă, pastel. Şi dacă în accepţia de astăzi a noţiunii, epigrama e o întreprindere minoră, nu aşa era şi în accepţia pe care i-o dă Martialis. Afară de asta, cum observa el însuşi, „e uşor să scrii frumos o epigramă, dar e foarte greu să scrii cărţi de epigrame".

Scanned with OKEN Scanner

DANTE ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

Nu cercetăm influenţa lui Dante în literatura română, cît unele coincidenţe, analogii şi similitudini între spiritul unor poeţi români şi acela al marelui florentin.

Întîiul poet român care are cunoştinţă de Dante şi versifică pe marginea *Divinei Comedii,* este Ion Budai-Deleanu cu a sa epopee eroicomică *Ţiganiada.* Călătoria lui Parpangel la iad şi rai e narată, deşi în alte scopuri, asemănător, eroul avînd ca şi Dante un „purtătoriu" sau „ducătoriu" *(duca).* În faţa iadului, călăuza, altădată numită şi „povaţa mea" *(guida),* arată lui Parpangel rostul pedagogic al coborîrii :

> Ca să vezi cu ochii tăi toate
> Şi să spui la ţiganele gloate.

precum Virgil îl lămurise pe Dante în *Infern* (I, 112—113) :

> Ond'io per la tuo me' penso e discerno
> che tu mi segni...

și în *Purgatoriu* (I, 64) :

Mostrato ho lui tutta la gente ria.

Rememorînd descinderea în Infern, Parpangel simte ca și Dante „che nel pensier rinova la paura“ *(Infern,* I, 6) :

Dar o ! cum voi spune toate ahele
Ce văzui ș-auzii față de față !
Că singur pomenindu-mi dă ele
M-apucă nește fiori și greață,
Dă groază tot păru mi se inspică,
Iar inima-mi tremură dă frică.

La poarta raiului, Parpangel e oprit de Sîn-Pietru care-l previne că „în trupul păcătos / Nu este slobod a a intra nimărui“, așa cum în antepurgatoriu Dante fusese oprit să meargă mai departe de Cato din Utica :

Che siete voi, contro al cieco fiume
fuggito avete la pregione etterna ?
(Purgatoriu, I, 40—41)

Parpangel, îngenunchind, răspunde :

Să mă ierți, sinția-ta
Eu n-am venit aici dă voia mea...

la fel și Dante, care îngenunchind și el, la sfatul lui Virgil, se justifică :

Da me non venni...
(Purgatoriu, I, 52)

Călătoria lui Dante fusese încuviințată prin intervenția în cer a Beatricei, ascensiunea lui Parpangel e aprobată prin niște „scrisori și dreptăți“ de la Sîn-Mihai.

Descrierea iadului și a raiului diferă la Budai-Deleanu de aceea din Dante, căci acesta e un medieval, pe cînd Budai un modern din epoca luminilor, un voltairian. Totuși, ici și colo, mai putem indentifica motive dantești în *Țiganiada,* și apariția lui Jundadel, care face rele prevestiri pentru viitorul țărilor românești, poate fi comparată cu apariția în *Paradisul,* XV, a lui Cacciaguida.

Este interesant că poeții din perioada premodernă a literaturii române, ca Alecu Văcărescu și C. Conachi,

ating uneori în lirica erotică zone dantești, glorificînd femeia-înger, altfel spus, aducînd laude *madonei angelicata* care *tanto gentile e tanto onesta pare*. De pildă, Alecu Văcărescu :

Singură eşti numai una
Care ai luat cununa
Darurilor de la fire
Mai pă sus dă omenire !

sau C. Conachi :

Tu numai supt cer eşti una
Care ai luat cununa
De duh, de grai, de blîndeţă,
De nuri şi de frumuseţă.

Glosele lui Nicolae Văcărescu la poeziile fratelui său Alecu sună, desigur în stil profan, asemenea comentariilor lui Dante din *Vita nuova*, de pildă cele la poezia *Trandafiraş norocit :*

„Iar aceste stihuri cu toate că sînt foarte pă scurt şi cu multă noimă şi încă şi scăzute din tot meşteşugul poeticesc, dar pricina le este ciudată, căci la mai al veleatului '95, întîmplîndu-să ticălosul poetic numai cu scumpa pricină a flăcărilor sale şi şezînd amîndouă părţile peste două ceasuri cufundaţi într-o tăcere foarte adîncă şi sorbindu-să unul cu altul cu căutăturile, mai la urmă au ieşit acest trandafiraş dintr-acel sîn ceresc şi adică cam cu nebăgare de seamă s-au pus pă pernă, ca cum ar fi fost lepădat, la care întinzîndu-să ticălosul şi luîndu-l, tremurîndu-i şi sufletul, şi mîna, întîi au fost dujănit dă ce să-l ia, apoi iertîndu-i-să greşala au fost întrebat că să pot face stihuri asupra trandafirului ? Şi el cu multă smerenie răspunzînd că focul acelui trandafir ar putea însufleţi şi pietrile a face stihuri cu multă blîndeţe, însă plină de mărime şi de putere, au poruncit să facă..."

În *Jaloba mea* Conachi fixează momentul primei întîlniri cu Zulnia sub semnul fatidic al numărului 9, întocmai ca Dante în *Vita nuova* („Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce... quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente") :

De nouă ori pînă astăzi pămîntul colindătoriu
Au călătorit pe crugul soarelui nemişcătoriu,
De nouă ori primăvara cu veşmîntul înflorit

Şi iarna cu căruntețea pe pămînt s-au învîrtit,
De cînd am văzut cu ochii o muritoare a ta
Cu frumusăța şi nurul vărsate în fața sa.

Văcăreştii şi Conachi aligherizau fără să ştie, conformîndu-se spiritul epocii tutelat de Voltaire care scrisese: „On ne lit plus le Dante en Europe parce que tout y est allusion à des faits ignorés... Sa réputation s'affermira toujours parce qu'on ne la lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par coeur, cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste".

Epoca următoare, romantică, a reluat totuşi cultul lui Dante şi Eliade, la noi, va încerca printre cei dintîi o versiune românească a *Divinei Commedia*. A tradus numai primele cinci cînturi din *Infernul*. Informîndu-se asupra vieții lui Dante din S. Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe* (Paris, 1813), Eliade descoperea o identitate cu viața sa:

„De cîte ori am luat pana în mînă şi cum scriam o pagină două, vedeam că îmi scriam viața mea proprie; mijlocul în care m-am născut şi am trăit, mai aceleaşi evenimente, aceleaşi aplecări şi tendințe, aceleaşi aventuri ale inimii şi ale sufletului; aceleaşi împrejurări politice şi literare, aceleaşi sentimente, poetice şi religioase."

Mai tîrziu, reluînd o afirmație a poetei Grecca da Roma din *L'arpa dell' esule* (Paris, 1851), va spune că, luptînd pentru idealul său politic şi literar, stîrnise împotriva lui, ca şi Dante, armate întregi de „guelfi şi gibelini".

Nimic din ecourile acestei lupte n-a trecut în lirica lui Eliade în proiectata sa *Anatolida sau Omul şi forțele*. În *Santa Cetate*, utopia sa comunitarist-egalitaristă, furieristă, sînt însă unele cadențe dantești (poemul e în *terza rima*):

Verde se-nalță lăcrămoasă
Apocaliptica, santa cetate
A lumii nouă splende radioasă
De speranță, d-amor, de libertate;
Încinge muri nenvinşi de adamante,
Se coroană de ture nestemate

Scanned with OKEN Scanner

Nalţă coroane de profir gigante ;
Pur ca cristalul aurul străluce,
Rubin, safir, smarald, iacint, brilante
Ţin unghiuri, fundament ce le produce ;
Rîul vieţii curge de lumină,
Minţilor sănătate dă şi aduce.

Mesianicul pozitiv Kogălniceanu era în tinereţe un prozator care promitea. Ale sale *Iluzii pierdute...* sînt o compunere romantică, spiritual autoironică. La un moment dat în nuvelă sînt pomenite ulițele anonime ale Iașului care „te mîntuie de o mulțime de uri moștenitoare ca discordia lui Atreu și a lui Tiest, ca a troadenilor și a elinilor, sau, dacă vrei o comparație mai nouă, ca sfadă ghelfilor și a ghilbelinilor". Nici vorbă că autorul, care citează atîția alți scriitori și poeți, citise pe Dante. Poate de aceea spune de eroina sa Niceta că „era pentru mine nevinovăţia personificată, era un înger scoborît din cer ca să-mi înfrumusețeze viața", ceea ce echivalează cu versurile adresate în *Vita nuova* Beatricei *(Sonetto XV)* :

E par che sia una cosa venuta
Da cielo in terra a miracol mostrare...

Sensibil mai mult la grațiile fizice, Alecsandri și-a transformat iubita în înger numai postum, în *Steluța* :

Frumoasă îngerelă cu albe aripioare !
Precum un vis de aur în viaţă-mi ai lucit,
Şi-n ceruri cu grăbire, ca un parfum de floare,
Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit.

Eminescu cunoștea bine pe Dante despre care spune într-un articol că „a avut cuvînt cînd a zis că locașul celor răi, iadul, e pardosit cu bune intenții". Se afirmă că, sărutînd pe Mite Kremnitz, îi citise din *Infernul* (c. V, 133—136) :

Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso
La bocca mi baciò tutto tremante.

A încercat terține *(Tu mă privești cu marii ochi..., Terține)* și mărturisește în *Icoană și privaz* a fi rîvnit să celebreze femeia-înger cu arta lui Alighieri :

Te-am îngropat în suflet și totuși slabii crieri
Nu pot să te ajungă în versuri și descrieri.
Frumusețea ta divină, nemaigîndită, sfîntă
Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncîntă ;
Cu flori stereotipe, cu roze, diamante,
Nu pot să scriu frumusețea cea vrednică de Dante.
O, bate-ți joc de mine, pigmeu deșert, nedemn,
Ce am crezut o clipă de tine că sunt demn.
O marmură curată, o, înger, o, femeie,
Eu să te-ating pe tine cu-a patimei scînteie,
Eu, eu să fiu în stare o clipă să-mi închipui
C-al meu e trupul dulce ? c-a mele : fața-i, chipu-i... ?

Motivul pentru care Macedonski a scris tragedia postumă *Moartea lui Dante Alighieri,* a fost explicat chiar de el : „...am fost ajuns întru aceasta și de obijduirea ce era în propriul meu suflet ca și de epoca dantească a propriei mele țări, sfîșiată, schingiuită și stăpînită ca și Italia uriașului poet, de cîteva familii care au asvîrlit-o către pieirea de azi..."

„Rigid ca poet, precum îl arată opera și viața lui, Dante nu-și încarcă graiul cu epitete și comparațiuni, nu vorbește pentru spectatori și cititori, își spune numai — și o face cu multă simplitate — viața și sufletul lui, simțirea lui. Dante cel pus în scenă este Dante cel adevărat, cel prigonit și umilit de oamenii timpului său, este Dante hulitul tuturor ticăloșilor și lăsat aproape pieritor de foame, și care își dă sfîrșitul în anul 1321, și în ziua de 13—14 septembrie — seara — între fiii și fiica lui, călugăriță, într-o odaie deschisă asupra mării, și pe cînd vîntul equinoxului șuieră pe țărmii de la Chiassi..."

„Pe acest Dante l-am restituit, așa cum se înfățișază el. din epoca lui și din epoca noastră românească — epocă mai groaznică, poate, decît a lui — și i-am plămădit sufletul din scrierile lui, peste care am altoit, pe lîngă suferințele lui, pe ale mele, și, poate, pe ale altor multora din noi."

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Boccaccio prezintă pe Dante, „admirabil de reținut și modest", biografii mai noi, precum Louis Gillet în al său *Dante* (1941) îi subliniază mai ales orgoliul: „Ar fi zadarnic să negăm, scrie el, imensul orgoliu al lui Dante, mai zadarnic încă să criticăm acest sentiment legitim al unei creaturi excepționale, care a suferit o denegare de justiție și care, prin compensație, afirmă cu puteri sporite superioritatea lui."

Cine citește piesa, vede numaidecît că blasfemele pe care Dante le aruncă tinerilor seniori ai orașului Ravenna („inconștiență a timpului", „invidie", „ticăloșie") sînt tarele pe care Macedonski însuși le atribuie contemporanilor săi, de pildă în *Rondelul contemporanilor*:

Acești contemporani ai mei
Fac ne-ncetat același sport:
De treizeci de-ani îmi tot zic mort
Tot mai pizmași și mai mișei.

Dar vede totodată că, alimentîndu-și orgoliul din faptul de a nu fi înțeles, Macedonski crede cu tărie în gloria sa după moarte, precum în piesă Secolele personificate înalță tot mai sus piedestalul florentinului:

Și secolii ce au să vie
Cu totul drepți vor ști să fie...
Răzbunători vom naște-n lume,
Încoronîndu-i al său nume
Cu ale gloriei ghirlante
Și dăruindu-i nemurirea
Italia va fi chiar Dante,
Iar a lui țară, omenirea.

Revăzîndu-și fiii și fiica și călăuzit de spiritul Beatricei, Dante compune ultimele șapte terține ale *Divinei Commedia*, glorificînd lumina:

O Luce Eterna, che sola in Te sidi
Sola T'intendi, e, da Te intelletta...

în versiunea lui Macedonski:

Lumină ce eternă ești prin tine
De-al tău mister știință ai deplină.

Ca și Dante, Macedonski se vedea purtat cu gîndul spre empireu, simbol al nemuririi :

El trece-acum dintr-o poiană
De-nvoalte roze de argint
Către lumina diafană
A unui verde labirint.
Cireșu-n cale-i înfloreşte,
Sub pasul lui lalele cresc —
O adiere-l răcoreşte
În visul lui dumnezeiesc.

Moartea lui Dante Alighieri de Macedonski este singura operă românească în care geniul lui Dante, deși întrucîtva unilateralizat, a găsit un ecou prelung. Subiectul a fost reluat de N. Iorga în actul *Moartea lui Dante* (1922).

Mai departe descoperim o viziune dantescă în evocarea muncilor agricole la Octavian Goga. În *Clăcașii* acestuia, ceata secerătorilor e un adevărat convoi de osîndiți la muncile iadului :

Eu le vedeam înșiruirea lungă,
Cum gîrbovită-ncet înaintează,
Cum, stăruind, prin holdă-și taie uliți
Cerșitorind cu ochii stinși o dungă
De nor pribeag în vînătul din zare.
Cînd secera-n trudita ei cărare
Șir așternea în snopii grei de aur
Prisosul sfînt de binecuvîntare.

Dacă tonul profetic se înrudește cu cel din *Vaticinio* de Ada Negri, tabloul clăcașilor e indiscutabil similar *Infernului.*

Dar altă poezie de Goga, sonetul intitulat *Vita nuova*, n-are nimic dantesc.

Niște stanțe „apocrife“ la *Infernul*, în continuarea versurilor 136 (c.I.) : „Allor si mosse, ed io gli tenni dietro“ și 142 (c.V.) : „E caddi come corpo morto cade“, publica în 1920 G. Topîrceanu. Cu toate că scopurile sînt umoristice, poetul dă dovadă în cele două fragmente de vir-

Scanned with OKEN Scanner

tuozitate în versificație, nelipsindu-i nici capacitatea de construcție imaginativă :

... Trudit apoi, m-am așezat pe-o stîncă
La capătul călătoriei mele
Se deschidea prăpastie adîncă.

Și străbătînd a norilor perdele
Cu-nveninate ace de lumină,
Sclipeau în întuneric șapte stele.

Eu le simțeam arsura pe retină
Și-n van mă apăram, cu fața-ntoarsă,
De raza lor caustică și fină.

Simții atunci că-n juru-mi se revarsă
Un pal amurg ce umple de-ntristare
Văzduhul mirosind a piatră arsă.

În acest peisaj apare cu nasul „dezolat și mare" și „profilul lui de babă" Dante, care nu acceptă să-l conducă pe poet prin infern, decît după ce recunoaște (erezie !) că la începutul activității sale scrisese numai „vreo cinci *Canzone*", „o carte plină de elucubrații", *(Vita nuova !)* și „cîteva sonete monotone".

În fragmentul al doilea, după ce citește faimoasa inscripție de pe poartă (spiritual contrafăcută : „Voi, cei ce-n lume ați comis păcate, / Lăsați-vă năravul la intrare"), poetul pătrunde călăuzit de maestru în infern unde întîlnește... cenaclul *Sburătorul* în frunte cu E. Lovinescu („un *pudel* gras și plin de panglicuțe"), un om dus „de cele nouă muze" (N. Iorga ?), altul cu figură de baci sprijinit în bîtă care a pîngărit cu proza lui de două ori pe lună steaua Venerei (M. Dragomirescu ?), în sfîrșit o ființă suavă :

O blondă apariție-ntristată
Plutea spre noi din umeda genune...
Și-n întuneric, albu-i trup de fată,

Îngenunchea ca pentru rugăciune
Și luminos și fin ca diamantul,
Părea-ncrustat în rocă de cărbune.

Însă chiar și fantoma tristă a iubitei poetului, ivită ca o floare sub ziduri de Gomoră, cu sărutul „văpaie purpurie“ și privirea „luminiș“ de zare, avea în inimă... Neantul, ceea ce face ca apariția ei să-l prăbușească „într-un fior de neagră isterie“ și numai după dispariție să-și poată reveni „ca dup-o catastrofă“. Topîrceanu e iremediabil glumeț.

În schimb Al. Philippide e mai ales în *Visuri în vuetul vremii* sumbru și G. Călinescu vedea aripi de Dante în poezia *O întîlnire ciudată*. Peisajul în care poetul întîlnește un heruvim e întradevăr infernal, apocaliptic :

Într-o lumină lîncedă și albă
Cîmpia s-așternea, oprită-n zare
De niște dealuri galbene de lut.
Pustii erau acele sterpe locuri,
Și drumul se pierdea prin ierburi mari,
Prin brusturi, cucută și ciumăfaie.
Din loc în loc movile de moluz
Mai dovedeau c-aici odinioară
Fusese așezare omenească.
Dar cine știe ce prăpăd venise,
Ce molimi și cutremure cumplite
Și-acum urgia lor nu mai lăsase
Decît doar burueni otrăvicioase
Și oțetari aducători de muște.

Poet raționalist, Philippide închipuie un univers degradat din care marile viziuni sînt excluse și heruvimul său nu e grația ca la Dante, ci o epavă a veșniciei.

„*Gîndirea*“ și gîndiriștii, luînd între altele ca punct de plecare versurile 103—105 (c. XI.) din *Infernul* unde arta e definită ca „nepoată a lui Dumnezeu“ (Si che vostr' arte a Dio quasi è nipote“), în sensul că oamenii imită natura care la rîndul ei ar imita pe Dumnezeu, — au poleit universul cosmic, populîndu-l cu îngeri, umanizînd „comod“ divinitatea, cum observa Philippide în poezia mai sus pomenită. *Divina Comedia* era actualizată forțat, absurd localizată și vulgarizată.

Dimpotrivă, poezia nouă înțelege aspirația către infinit a lui Dante, acel „amor che move il sole e l'altre stelle“

Scanned with OKEN Scanner

cu care se termină *Paradisul*, ca principiul activ al vieţii. O spune Mihai Beniuc într-o poezie mai veche din *Inima bătrînului Vezuv*, în terţine :

Dar iată că deodată mi s-arată
Din buruieni şi stuhuri încîlcite
O fată ca o marmură curată !

În păr garoafă roşie purta
Şi zmeură cu boabe mari şi coapte,
Pe sînii-aşteptători şi tari avea...

Şi zîna mea s-a dezvelit din noapte :
Iubirea — bucurii şi doruri grele —
Ce mişcă viaţa noastră către fapte

Şi soarele şi celelalte stele.

Scanned with OKEN Scanner

FRANÇOIS VILLON*

După cum rezultă din *Testamentul* său, Villon s-a născut prin 1431 sau 1432, fiind „de poure et de petite extrace", fiu al unui țăran dintr-un sat din provincia Bourbonnais. Numele său de familie era Montcorbier. Rămas de mic fără tată, fu crescut de capelanul de la Saint-Benoit-le-Bétourné, Guillaume Villon, „maître ès arts" și „bachelier en décret", de la care împrumută numele. Capelanul îl înscrie la vîrsta de 15 ani la Facultatea de Arte, unde François fu admis bacalaureat în martie 1449, licențiat și „maître ès arts" în 1452. N-a urmat mai departe nici „la Faculté de Décret", nici la Facultatea de Teologie care i-ar fi asigurat o carieră onorabilă, ținîndu-se încă de pe acum de tinerii galanți întreprinzători de farse. În 1453 studenții veseli ai Universității din Paris ridicară piatra din fața hotelului „Pet au Diable" aparținînd văduvei

* *Oeuvres de François Villon* avec une introduction et des notes par Alfred Jeanroy. A Paris. Aux Editions de la Chronique des lettres françaises, aux Horizons de France, M. CM. XXXIV

Catherine de Bruyeres, care se căznea să aducă pe calea cea dreaptă pe prietenele de chef ale bacalaureaților. Văduva reclamă piatra în justiție și poliția procedă nu fără brutalitate la recuperarea ei. Nu se știe dacă Villon participase la întreprinderea studențească, se știe însă că relatase aventura într-un poem eroicomic intitulat *Le roman du Pet au Diable,* pierdut. Își făcuse reputația de a procura, fără bani, pîine, vin și friptură din belșug. Relațiile sale feminine nu erau distinse și versurile cuprind mai ales nume de curtezane, Rose, Marthe, micuța Macée, Denise, Jehanne, Jaqueline, Perrette, Isabeau (ultimele trei călugărițe din ordinul Celestinelor), grăsana Margot, Marion idolul, Jehane de Bretaigne, Marion la Peautarde (piele rezistentă). Una din ele, Denise, i-a intentat un proces de difamație, pentru Catherine de Vaucelles fu bătut ca pînza la rîu, micuța Macée îi stoarse punga, numai cu la grosse Margot se împăcă mai bine convietuind cu ea într-un „bourdel" și nesfiindu-se a o comercializa. La 5 iunie 1455 atacat de un popă arțăgos Sermoise, și lovit cu pumnalul în buză, Villon răspunse cu o lovitură de pumnal în stinghie și o piatră în cap care trînti pe adversar la pămînt. Cum peste două zile agresorul muri în spital, Villon se făcu nevăzut. Fu condamnat în lipsă la surghiun, dar prietenii obținură în 1456 scoterea de sub urmărire, pe motiv că acuzatul de omucidere fusese în legitimă apărare. Poetul nu se cuminți. Pe la Crăciun, în 1456, împreună cu un călugăr picard Nicolas, cu Guy Tabarie, Colin Cayeux și Petit-Jean, Villon sări zidurile colegiului de Navarre, pătrunse în sacristia capelei și forță un cufăr conținînd tezaurul Facultății de Teologie, cam 600 scuzi de aur. Tabarie și Cayeux fiind arestați în urma unui denunț, Villon se făcu din nou nevăzut, nu înainte de a redacta micul testament *(Les Lais).* Străbătu Franța din vest pînă-n sud-est, oprindu-se o săptămînă la Bourg-la-Reine, unde petrecu strașnic la bărbierul Perrot Girard cu starețul de la Port Royal, Huguette

Scanned with OKEN Scanner

du Hamel. La Blois, Charles d'Orléans îl autorizã sã ia parte la un concurs poetic *(Ballade du concours de Blois)*, la Moulins intrã în grațiile ducelui Jean II- care-i împrumutã 6 scuzi *(Requête au duc Jean de Bourbon)*. Poetul nu era nici servil, nici statornic și prefera sã cîștige jucînd mici piese de teatru „farces, jeux et moralités", ori sã prade la drumul mare. Încã de mai înainte, dealtfel, intrase în faimoasa bandã a Coquillarzilor („scoicarilor") ce se îndeletnicea cu jefuirea cãlãtorilor, spargerea caselor de bani și prãdarea bisericilor de odoare. (Într-o anexã la volumul lui L. Șãineanu, *Les Sources de l'argot ancien*, Paris 1912, se studiazã rãspîndirea acestei organizații în secolul al XV-lea). În primãvara lui 1461 Villon era încarcerat în închisoarea episcopalã din Meung și ținut de episcopul Thibault d'Aussigny la regim foarte sever, constînd din pîine și apã. Îl eliberã Ludovic XI jovialul, proaspãt urcat pe tron, cu ocazia unei vizite în oraș. Poetul avea 30 de ani și, profitînd de libertate, își compuse marele *Testament*. Cãtre sfîrșitul anului 1462 îl gãsim din nou închis la Châtelet sub inculpare de furt pe care izbuti s-o respingã, obligîndu-se a plãti însã Facultãții de Teologie suma de 120 scuzi de aur în trei ani. Încorigibilul copil era și ghinionist, cãci puțin dupã eliberare, datoritã unei alte isprãvi pe care biografii n-au putut-o elucida, fu condamnat la spînzurãtoare. (Ipoteza cã împreunã cu doi prieteni Villon ar fi insultat și molestat pe membrii secretariatului Oficialitãții nu justifica o pedeapsã așa de severã). Poetul avu curajul sã facã apel la Parlament (un fel de tribunal suprem) și acesta, dîndu-i cîștig de cauzã, casã sentința, dar avînd în vedere antecedentele, îl osîndi din nou la surghiun, pe timp de 10 ani. Dupã acest eveniment, numele și viața poetului intrã complet în umbrã, și nici un document contemporan nu mai pomenește de el. Abia peste 72 de ani se imprimã prin grija poetului Clément Marot *Les Oeuvres de François Villon de Paris* (Paris, 1533). Dupã Rabelais, care și el scria 77

Scanned with OKEN Scanner

de ani mai tîrziu, Villon și-ar fi petrecut „ses vieux jours“ în Poitou, la Saint-Maixent „sous la faveur d'un homme de bien, abbé du dict lieu“. Altă anecdotă raportată de Rabelais dovedindu-se apocrifă, scade și interesul primei relațiuni. Presupunerea că Villon ar fi murit către 1489 aproape sexagenar nu se întemeiază pe nimic.

☆

Opera lui Villon se compune din ciclul celor două testamente *(Les Lais, Le Testament)*, din 15 *poeme diverse* și din 7 *balade în jargon coquillard*. Toată poezia lui Villon este un șir de testații, fie de diferite daruri, fie de versuri propriu-zise, terminate cu cîte un „envoi“. Legatarii poetului, în număr de 30 în micul testament, exceptînd colectivitățile, sînt în cea mai mare parte codiscipoli, oameni ai autorității, funcționari, magistrați, jandarmi, negustori, clerici, mici meseriași. Prietenilor, poetul le împarte, cu generozitatea cu care Macedonski oferea bijuterii de sticlă, o garderobă de fantezie pe care n-a avut-o niciodată. Lui Ythier Marchand, fost ofițer, și lui Jean Cornu, grefier la închisoarea Châtelet, le testează cuțitul său de oțel aflat în gaj pentru 8 parale (solz) ; lui Régnier de Montigny, tîlhar coquillard, 3 cîini de vînătoare ; lui Robert Vallée, „clergeon en Parlament“, probabil pentru nerozia sa, inspirația sfîntului duh și cartea *(l'Art de Memoire)*, precum și lingeria inferioară pentru a face o basma iubitei sale Jehanne de Milliers, o platoșă și bani ca să-și deschidă o prăvălie ; lui Saint-Amant, „clerc du trésor“, firma *Le Cheval Blanc* și firma *La Mulle* (studenții se amuzau schimbînd în cursul nopții firmele magazinelor) ; lui Blarru, bijutier, un diamant și firma *l'Aine rouge* ; lui Jacquet Cordon, proprietar de case, mănușile, haina de mătase, ghinda unui sălciiș (adică ceea ce nu există), o gîscă grasă și un clapon îndopat în fiecare zi (cine mănîncă ?), zece buți de vin alb (cine le bea ?) și un proces, ca să nu se îngrașe ; lui Jehan Raguyer, sergent în garda de la Châtelet, 100 franci (sumă con-

Scanned with OKEN Scanner

siderabilă !) ; seniorului de Grigny, nobil scăpătat, închis la Conciergerie pentru furt, castelul și donjonul de la Viscetre (inexistent) ; necunoscutului Moutonnier, „avorton pocit", trei lovituri de gîrbaci și o pereche de obezi ; lui Jacques Raguyer, fratele lui Jehan, beţivan reputat, episcop la Troyes, adăpătoarea (abreuvoer) Popin, bibani *(perches)*, ciulama de pui și hruba *La Pomme de Pin;* lui Jehan Mautaint și Pierre de Basanier, examinatori la închisoarea Châtelet, dreptul de a lovi pe oricine după bunul plac ; procurorului Fournier bonete și cizme de iarnă ; șefului gărzii compuse din douăzeci de sergenți pedeștri și patruzeci călări, firma *Le Heaulme* (coiful) ; lui Perrenet Marchant, sergent, zis bastardul de la Barre, trei snopi de paie (aluzie la blazonul familiei de la Barre) pentru a face dragoste ; altor doi sergenți din gardă, le Loup § Cholet, o rață și o manta lungă, ca să aibă unde ascunde păsările de furat, precum și o pajiște, ca să aibă unde dormi, făcînd foc de butuci și cărbuni ; lui Colin Laurens, Girard Gossoyn și Jehan Marceau, îmbogățiți prin specularea sării și falsificarea de bani, patru blanci (monede mărunte) și diploma sa universitară ; lui Guillaume Cotin și Thibault de Vitry, canonici la Notre-Dame și consilieri în Parlament, censul asupra casei Guillot Gueuldry (unde era „la crosse", stîlpul infamiei), un ciomag, oglinda (pentru a se privi) și grațiile temniceresei ; spitalelor și celor care zac sub șandramale li se testează pînzele în fir de paianjen ; bărbierului, pletele tăiate ; cizmarului, ghetele vechi ; telalului, hainele nevîndute ; călugărilor și călugărițelor din ordinele Cerșetorii, Fiicele Domnului și Beghinele, mîncăruri suculente și poftă de împreunare ; băcanului Jehan, firma *le Mortier d'Or* și o piuă de pisat muștar ; lui Louviers Merebeuf și Nicolas de Lounieulx, consilieri ai Camerei de conturi, o coajă de ou plină cu bani vechi, în fine portarului Pierre de Rousseville de la castelul Gouvieux (atunci în ruine), atîția scuzi cîți îți dă Prințul. Fără o cunoaștere perfectă a personajelor citate, comicul

micului testament e greu de sesizat. În orice caz el constă dintr-o sumă de plezanterii foarte rar violent satirice, desigur fiindcă cu cei mai mulți dintre cei pomeniți (chiar și cu călugării „cerșetori"), poetul se simțea foarte înrudit ca stare socială și morală. Excepție fac îmbogățiții din speculă și traficanții justiției pe care Villon, delicvent vesel, nu-i iartă.

Marele Testament nu-i decît ediția revăzută și amplificată a *Micului Testament*. De la 25 de ani, cînd redactase *Les Lais*, pînă la 30 de ani, cînd scrie *Le Testament*, poetul cîștigase nu numai experiență, dar și o maturitate de gîndire, de cunoaștere și interpretare a lumii. Toate personajele, afară de două-trei, reapar și uneori li se testează aceleași lucruri, dovadă că *Les Lais* avusese ecou printre legatari. De data aceasta însă, poetul e mai tăios, mai necruțător cu cei care merită ironia. Pe Thibault d'Aussigny îl blesteamă: Domnul să-i fie așa cum a fost el pentru poet (Tel luy soit Dieu qu'il m'a esté !), Isus să fie îndurător cu el, cît a fost cu dînsul (S'il m'a esté misericors, / Ihesus, le Roy de paradis / Tel luy soit a l'ame & au corps). De femei și de dragoste Villon s-a vindecat (Ie renye Amours & despite / Et deffie a feu & a sang) și impurei Rose („ordre paillard") nu-i lasă nimic, chiar de ar fi spînzurat pentru asta. Lui Ythier Marchant îi testează un prohod pentru „ses anciennes amours"; lui Jean Cornu grădina lui Pierre Bourbignon, procuror în Parlament (închisoarea ?); lui Denis Hesselin, staroste al negustorilor, 14 buți de vin d'Aulnis învîrtite de la taverna lui Robert Turgis; lui Guillaume Charuau junghiul său (dat rîndul trecut lui Ythier Marchant) și un real (monedă de 25 bani) ca să-și „umfle punga" (Charuau era avocat); procurorului Fournier patru belciuge (hauces) pentru osteneala lui (de a închide pe poet ? aluziile sînt obscure); lui Saint-Amant o *iapă* și un *asin roșu* în locul firmelor dăruite în *Les Lais*; *Calul Bălan* și *Catîrca* (numele firmelor se referă la Saint-Amant și la soția lui care a respins pe poet); lui Merebeuf și lui Nicolas de Louniers, potîrnichi și fluierași de la

Scanned with OKEN Scanner

văduva Maschecoue, patroana unui birt de lîngă închisoarea Châtelet ; lui Jacques Raguier firma *le Grand Godet* (=păhărelul) ; lui Jehan Raguier o brînzoaică (ralemouse, care mai înseamnă și palmă) ; lui Robin Turgis, patronul hrubei *La Pomme de Pin,* banii pentru vinul sustras din pivnițele sale ; Prințului Proștilor (le Prince de Sots conducea o trupă de măscărici „la joyeuse Confrérie de la Basoche du Palais") pe sergentul Michault du Four, anchetatorul furtului de la Collège de Navarre, fiind „bon sot" ; lui Denis Richier și lui Jehan Vallette, sergenți din gardă, cîte o panglică de pus la pălărie ; lui Perrenet Marchant, bastardul, zaruri și cărți de joc ; lui Chollet, o sabie lyoneză ; lui Jehan le Lou, un cățel de vînătoare care să-i prindă puii de găină și o manta lungă pentru ascunderea „vînatului" ; sergentului Jean Mahé zis și l'Orfeuvre de boy, o sută de cuie de ghimber arăbesc (gingembre sarazinoys) pentru a prepara farmece afrodisiace :

Non pas pour acomplir ses boites,
Mais pour conioindre culz § coetes,
Et couldre iambons § andoilles,
Tant que le laict en monte aux tettes
Et le sang en deualle aux coilles.

Lui Jehan Riou, căpitan de arcași în Paris, șase căpățîni de lup marinate în vin ; lui Robert Trascaille, sergent călare, un blid ; bărbierului Perrot Girart două lighene și un ibric.

Pe călugării și călugărițele din ordinul Cerșetorilor, Devotatelor, Beghinelor, Turlupinilor și Turlupinelor (acest din urmă ordin făcînd parte din „Fraternité des pauvres" trăia într-o detestabilă promiscuitate), Villon îi șfichiuie nemilos. Ei vorbesc de contemplație „soubs les courtines" și fac dragoste nu numai cu cumetrele, ci și cu soții acestora. (Jehan de Pouillieu, doctor al Universității din Paris, inamic declarat al ordinului Cerșetorilor, a fost silit să-și retracteze acuzațiile la adresa lor în 1321 și Jehan de Mehum și-a bătut joc de el în partea a doua a *Romanului Rozei.* Cerșetorii aveau prestigiu, de vreme

Scanned with OKEN Scanner

ce Matheolus în *Liber Lamentationum* nu îndrăzni să se lege de ei, criticînd mai degrabă căsătoria decît mariajul lor liber). Villon satirizează priapismul călugărițelor în persoana fratelui Baulde de la hotelul Carmeliților, testîndu-i o chivără și două halebarde cu care să-și apere colivia (de fapt „sa crige vert", aluzie probabil la casa rău famată cu firma *Panier vert*, unde bătrînul frate Baulde își întreprindea isprăvile sale amoroase).

Pecetarului care a mîncat multă ceară de muște umezind sigiliul cu limba, i se testează o pecete cu scuipat și degetul cel mare (ironie la adresa ignoranței funcționarilor de la cancelaria episcopatului). Membrilor jurisdicției fiscale li se donează un hambar tencuit ca să aibă unde aduna impozitele și cîte un scaun cu gaură pentru afecțiunile lor rectale (În *Les Contes drolatiques* Balzac povestește și el despre glumele pe care le făcea Ludovic XI cu „les chaisez perçées" : invita prelați mîncăcioși la masă și, după ospăț, instala pe fiecare scaun cîte o păpușă simulacru, amuzîndu-se de nerăbdarea musafirilor care vedeau toate locurile așa de trebuitoare ocupate). Lui François de Vacquerie, judecător ce a ascultat depoziția lui Guy Tabarie, individ scorțos, comic, Villon îi lasă prin testament un grumăjer scoțian ; lui Jehan Laurens, fundul linjeriei de jos ; lui Jehan Cotard, procurorul beției, o pară (patard) și o baladă slăvindu-i metehnele. („On ne luy sceut pot des mains arracher", nu puteai să-i scoți oala din mînă). Pe cei trei „sărmani orfani" Colin Laurens, Girard Gossouyer și Jehan Marcel nu-i obligă să învețe tratatul lui Donat *De octo partibus orationis* „trop rude", ci cel mai mult *ave salus, tibi decus* (parodie la imnul *Ave, mundi gloria*, adresat Fecioarei : *Ave, decus, virginium, — Ave, salus hominum* în care „salus" era o monedă de aur avînd ca efigie un înger salvator). De asemenea orfanii (în realitate mari speculanți) nu vor învăța crezul cel lung (subînțelesul e că vor ști cel mult de creditul cu scadență lungă). În fine poetul își sfîșie mantaua în două ca să le poată cumpăra, vînzînd o jumătate, „des flans", torte,

„car ieunesse est ung peu friande“ (maliție la adresa lăcomiei celor trei negustori). Lui Guillaume Cotin și Thibault de Vitry, canonici la Notre-Dame, li se cuvin „bursele celor 18 clerici“ (deoarece bursele erau conferite de canonicii de la Notre-Dame, înseamnă că cei doi urmau să voteze pentru ei înșiși). Lui Michault Culdoue, staroste al marii confrerii burgheze, și lui Charlot Taranne, cămătar, o sută de parale, agonisite din mana cerească („Pris ou ?“ Ne leur chaille, ilz, viendront de manne). Seniorului de Grigny, Philippe Brunel, turnul de Billy fără ușă și ferestre ; lui Jehan de la Garde, băcan bogat cu „plus beau nez“, firma *Le Barillet* (balercuța) ; notarului Basanier, „de giroffle plain ung panier“, micșunele sau (cealaltă semnificație a cuvîntului) palme ; fraților Jean și François Perdier, denunțători, o baladă de blesteme cu refrenul : Soient frittes ces langues enuieuses ! (să ardă aceste limbi pismuitoare) ; lui Andry Courault, procuror în Parlament, balada intitulată *Contradicțiile lui Franc Gontier* (spre a adula pe regele René d'Anjou, zis le bon roi René, Courault afecta a gusta poezia idilică și pastorală de tipul celei din *Le Dit de Franc Gontier* a prelatului Philippe de Vitry, în care un țăran Gontier și soția sa Hélène ospătează, șezînd într-o colibă de frunziș, cu satisfacție bucatele cele mai umile, deplîngînd soarta „servitorilor curții“ și disprețuind viața fastuoasă a „tiranilor așezați la masa înaltă“ ; Villon susține că dacă Gontier ar ști într-adevăr ce înseamnă bunul trai cu alimente alese și trai comod, n-ar mai stima ceapa și dărăbul de pîine uscată, pe laptele covăsit și mîncarea de legume cu slănină n-ar da un ai, și nu s-ar mai lăuda că doarme sub măcieș :

Si Franc Gontier § sa compaigne Helaine
Eussent ceste doulce vie hantee,
D'ongnons, ciuotz, qui causent forte alaine,
N'acontassent une bise tostee ;
Tout leur mathon ne toute leur potee,
Ne prise ung ail, ie le dy sans noysier.

S'ilz se vantent coucher soulz le rosier,
Lequel vault mieulx ? Lict costoyé de chaise ?
Qu'en dictez vous ? faut il a ce musier ?
Il n'est tresor que de viure a son aise.).

Lui Noel Joly îi hărăzește o bătaie bună din partea lui Henri Cousin, călăul orașului ; bărbierului Galerne (numele unui vînt glacial dispre vest), un sloi de gheață (joc de cuvinte) ; lui Jacques Cardon, o chanson „bergerronnette" ; seriosului preot Lomer, care gonise fetele de pe lîngă catedrala Notre-Dame, cîte o sută de iubiri pe noapte, în ciuda lui Ogier danezul (personaj de chanson de geste) ; lui James Jacques, logodnice cîte vrea, dar nici o nevastă, fiindcă e mai preocupat să se îmbogățească decît să se însoare ; senești alului Pierre de Brézié să potcovească gîște și rațe, fiind de meserie fierar ; șefului gărzii, doi paji, în persoana sergenților fierari Philebert și Marquet (el însuși nu era cavaler, cum pretindea funcția, ci grăjdar) ; sergentului Chappelin o capelă (joc de cuvinte).

În sfîrșit Villon își numește și executorii testamentari în persoana notarului Jehan de Calays, care nu l-a văzut niciodată și nu-i știe nici numele, a locotentului „du cas criminel" Martin Bellefaye, a prezidentului camerei anchetelor sir Colombel, a lui Michel Jouvenel, a lui Philippe Brunel, seniorul de Grigny, a lui Jacques Raguier și a lui Jacques James, neînsuratul. Ca preot va servi tînărul său coleg Thomas Tricot, de lumină în biserică se va îngriji Guillaume du Ru (întrucît acesta era angrosist de vinuri probabil că Villon s-a gîndit mai degrabă la vin decît la lumină). Poetul cerea să fie îngropat la biserica Saincte Auoye (care era la etajul unei case !), să i se deseneze silueta și să i se pună un epitaf, explicînd că a murit ucis de săgeata amorului, că a fost un mic școlar, că n-a avut nici o brazdă de pămînt și că a dăruit totul, masă, capre de stat, pîine, coș :

Cy gist et dort en ce sollier,
Qu'amour occist de son raillon,
Ung pouure petit escolier,
Qui fut nommê Françoys Villon.

Onques de terre n'eut sillon ;
Il donna tout, chascun le scet,
Table, tretteaulx, pain, corbillon.
Gallans, dictes en ce verset.

Impresia totală după lectura celor două testamente este că poetul face epigrame care trebuie să fi fost prețuite în cercurile amice și chiar inamice, dar care pentru noi cer prea multă documentație istorică pentru a le înțelege, cînd nu sînt sortite să rămînă pentru totdeauna sibiline. Referințele la propria persoană și baladele, cu tot caracterul uneori ocazional și de improvizație al acestora, dau măsura adevăratului poet. Trebuie arătat că hoțul și la nevoie asasinul Villon avea sufletul gingaș, chinuit de remușcarea de a nu fi învățat destul și de a-și fi croit o viață în rînd cu lumea :

Hé ! Dieu, se i'eusse estudié
Ou temps de ma ieunesse folle,
Et a bonnes meurs dedié,
J'eusse maison § couche molle,
Mais quoy ? ie fuyoye l'escole,
Comme faict le mauuays enfant :
En escriuant ceste parolle,
A peu que le cueur ne me fend.

Întrebarea este dacă învățînd mai mult, el, care era lipsit de orice avere, ar fi ajuns într-adevăr ceva. Villon știe că nevoia face pe om să apuce pe un drum greșit și pe lup să iasă din pădure :

Necessité faict gens mesprendre
Et fain saillir le loup du boys

și speră să găsească o scuză măcar prin aceea că toamea i-a făcut un război aspru și de lungă durată : Trop luy a faict faim dure guerre !

Lumea, este filozofia poetului, nu-i veșnică, cum gîndește bogatul spoliator, toți sîntem sub coasa morții crude :

Ce mond n'est perpetuel,
Quoy que pense riche pillart :
Tous sommes soubz mortel coutel.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă murim, cel puțin să avem o moarte onestă, zicea Villon, care ca poet va fi văzut mîntuirea măcar în versurile sale, în aceste originale testamente pe care și le alcătuiește în momentele cele mai grele, neuitînd să-și compună și epitaful, ba chiar un soi de requiem (un „rondeau“ pe tema *Requiem aeternam dona ei, Domine, et lux perpetua luceat ei)* unde se închipuie luat comic cu lopata pe la spate :

Rigueur le transmist en exil
Et luy frappa au cul la pelle.

Cele mai frumoase versuri ale lui Villon sînt cele pe tema labilității soartei, a petrecerii lucrurilor și ființe-
or pe pămînt *(Ballade des dames du temps iadis)*:

Dictes moy : ou, ne en quel pays
Est Flora la belle Romaine,
Archipiade, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine ?
Echo, parlant quant bruyt on maine
Dessus riuiere ou sus estan,
Qui beaulté eut trop plus que humaine ?
Mais ou sont les neiges d'antan ?

Ou est la tres sage Heloïs
Pour qui fut chastre (§ puys moyne)
Pierre Esbaillard a sainct Denys ?
Pour son amour eut cest' essoyne.
Semblablement ou est la Royne
Qui commanda que Buridan
Fust ietté en ung sac en Seine ?
Mais ou sont les neiges d'antan ?

La Royne blanche comme lys
Qui chantoit a voix de sereine,
Berthe au grand pied, Bietris, Allys,
Haremburgis qui tint le Mayne,
Et Jehanne la bonne Lorraine
Que Angloys bruslerent a Rouen ?
Ou sont ilz, Vierge souveraine ?
Mais ou sont les neiges d'antan ?

Mai puțin curios în privința numelor proprii, cititorul se întreabă mai întîi asupra semnificației „zăpezilor de altădată“. Desigur, poetul vrea să sugereze străluci-

Scanned with OKEN Scanner

rea, candoarea, dar şi efemeritatea frumuseţii, care se topeşte atît de repede, chiar necuprinsă de flăcări ca Jeanne d'Arc.

Caducitatea lucrurilor omeneşti apare şi în *Les regretz de la belle Heaulmiere ia parvenue a vieillesse* (faimoasa făurăreasă, celebră prin frumuseţea ei, ar fi fost metresa canonicului Nicolas d'Orgemont de la Notre-Dame) :

Qu'est devenu ce front poly
Ces cheueulx blonds, sourcilz voultiz,
Grant entr'oeil, ce regard ioly,
Dont prenoye les plus subtilz ;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites ioinctes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictis,
Et ces belles leures vermeilles ?

Doctrina frumoasei făurărese împărtăşită fetelor de haz *(Ballade et doctrine de la belle Heaulmiere aux filles de ioye)* constă în dictonul horaţian *carpe diem*, culege ziua, profită de tinereţe, căci bătrîneţea e ca un ban fără curs :

N'espargnez homme, ie vous prie,
Car vieillis n'ont ne cours ny estre,
Ne que monnoye qu'on descrie.

Aşa sfătuieşte şi poetul pe amica sa Marthe în *Ballade de Villon a s'amye*. Voi fi bătrîn, zice, tu urîtă, fără culoare ; bea acum tare, atîta timp cît poţi alerga pe uliţă :

Vieil ie seray, vous laide, sans couleur ;
Or beuuez fort, tant que ru peult courir.

Pe băieţii pierduţi îi învaţă să cheltuiască banii luaţi de haram. Pe cine au văzut să moştenească ? Tot ce e luat de haram, de haram se duce *(Belle leçon de Villon aux enfants perduze)* :

Se argent auez, il n'est enté
Mais les despendez tost § viste.
Qui en voyez vous herité ?
Iamais mal acquést ne profite.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși nu e bine nici să duci totul în taverne și la fete *(Ballade de bonne doctrine a ceulx de mauvaise vie)*, nici să uiți că o dată vei muri *(Le Testament, 159)*. Villon se adresează tovarășilor săi de petrecere, „mal des ames & bien du corps", slabi de minte și tari de virtute, cum ar zice Creangă : păziți-vă de acea grabă care înnegrește cadavrele ; dar și a o ocoli e un obicei rău ; petreceți cum știți mai bine, însă, pentru dumnezeu, *memento mori* :

A vous parle, compaings de galle :
Mal des ames § bien du corps,
Gardez vous tous de ce mau haste
Qui noircit les gens quant sont morts ;
Escheuez le, c'est ung mal mors ;
Passez vous au myeulx que pourrez ;
Et, pour Dieu, soyez tous recors
Q'une foiz viendra que mourrez.

În *Divanul inimii cu trupul (Le débat du coeur et du corps de Villon)*, se acordă locul cuvenit remușcărilor de conștiință, lecturii fără sfîrșit, științei, cu toate opozițiile trupului și pretinsei sale nepăsări (versurile sînt în acrostih) :

*V*eux tu vivre ? — Dieu m'en doint la puissance ! —
*I*l te fault... — Quoy ? — Remors de conscience,
*L*ire sans fin. — En quoy ? — Lire en science,
*L*aisser les folz ! — Bien i'y aduiseray. —
*O*r le retien ! — Il en ay bien souuenance —
N'attends pas tant que tourne a desplaisance.

Ballade des pendus, balada spînzuraților, este un înduioșător poem al umilității, un tablou sumbru al celor care-și așteaptă execuția și un strigăt reclamînd cu disperare viața, acest bun la care poetul răufăcător a ținut atît de mult. Cu trupul sfîșiat și putrezit, cinci deținuți stăteau sub amenințarea ștreangului, uzi de ploaie, arși de soare, uscați de vînt, cu ochii scobiți de pliscul păsărilor sinistre, jumuliți de păr și cu corpul mai înțepat decît degetarele de cusut :

La pluye nous a debuez § lauez
Et le soleil dessechez § noirciz :
Pies, corbeaulx nous ont les yeux cauez

Et arraché la barbe § les sourciz.
Jamais nul temps nous ne sommes assis ;
Puis ça, puis la, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaulx que dez a couldre.
Ne soyez donc de nostre confrarie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

Imaginile sînt așa de crude, tonul cu care se cere clemența atît de mișcător, încît, după aproape cinci sute de ani de la data cînd a fost scrisă, *Balada spînzuraților* vorbește sufletului nostru cu aceeași putere de convingere.

☆

Cultivat în Franța mai ales de Rimbaud și în Anglia de Oscar Wilde, François Villon, cunoscut lui Traian Demetrescu, n-a avut la noi decît o înrîurire tîrzie, în poezia lui Dimitrie Stelaru *(Noaptea geniului,* 1942), în care răsună ecouri tînguitoare din *Ballade des pendues.*

În balada contra fraților Perdrier compusă de Villon pe marginea cărții de bucate *Viandier pour appareiller toutes manières de viande* (secolul al XIV-lea) de Guillaume Tirel-Taillevant și după prescripțiile bucătarului Macquaire care ar fi fript un drac „a tout le poil", sînt blesteme argheziene :

En reagal, en arcenic rocher,
En orpigment, en salpestre § chaulx viue,
En plomb boillant (pour myeulx les esmorcher).
En suif § poix, destrampez la laissiue,
Faicte d'estronts, § de pissat de Iuifve,
En luailles de iambes a meseaulx,
En raclure de piedz § vieulx houseaulx,
En sang d'aspic § drogues venimeuses,
En fiel de loups, de regnars § blereaulx
Soient frittes ces langues enuieuses !

Scanned with OKEN Scanner

Villon mai amestecă în acest decoct satanic creier de pisică neagră fără dinţi, creier de cîine turbat în bale şi salivă, spumă de catîrcă năduşită, apă în care şi-au băgat botul şoarecii, broaştele rîioase, şerpii, şopîrlele şi cocostîrcii, sublimat, buric de năpîrcă vie, sînge negru şi verde, uscat prin lighenele bărbierilor, şi alte orori. Această latură în care Villon se arată foarte competent, cunoscută fiind priceperea medievalilor în prepararea filtrelor şi a vrăjilor, nu este caracteristică spiritului poetului, mai mult slab decît pervers. Dealtminteri şi la Arghezi sufletul e totdeauna mai presus de degradările materiei.

Într-o poezie intitulată chiar *François Villon* (*Una sută una poeme*, 1947) Arghezi parafrazează, de aceea, cea mai lilială poezie, *Balada doamnelor de altădată* în stil de psalm şi de cantilenă :

Poţi tu să-mi spui, şoptind, ca-ntr-o poveste
Atîta frumuseţe unde este,
Atîta gingăşie şi iubire,
De cîtă lasă veacul amintire ;
Frămînt şi cîntec şi mînie,
Şi-atîta nevinovăţie ?
Unde-i Thaisa de odinioară,
Ioana ciobăniţa, ostaşă şi fecioară,
Şi Heloiza, scumpă în zadar
Cinstitului părinte Abelar ?
Unde-i murmurul fostelor pîraie
Şi-al apelor clătite-n eleştaie,
Marie, Maică Prea curată ?

Dar unde-i şi zăpada de-altădată ?

Scanned with OKEN Scanner

RENAȘTEREA ȘI UMANISMUL

Renașterea, umanismul și dialogul artelor (Albatros, 1971) de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, profesoară de literatură universală și comparată la Facultatea de limbă și literatură română din București, la origine teză de doctorat în filologie, susținută în 1970, este un eseu pe cît de curajos, pe atît de interesant. Spirit cultivat, înzestrată cu gust natural și erudită cu rafinament, intelect întrebător, Zoe Dumitrescu-Bușulenga s-a făcut cunoscută în istoria literară prin două studii la fel de curajoase despre Eminescu și Creangă, care, la data publicării, marcau cel puțin o tentativă de ieșire din impasul dogmatismului și al sociologismului vulgar, consacrîndu-se apoi cercetărilor de literatură universală și comparată, pe urmele lui Tudor Vianu, în calitate de discipol.

Un eseu despre surorile Brontë și diverse studii introductive la traduceri românești din Shakespeare, Edgar Allan Poe, Margareta de Navarra nuveliști italieni, au

Scanned with OKEN Scanner

făcut pe deplin dovada nu numai a informației directe, la sursă, dar și a capacității acestei autoare de a interpreta cu sagacitate și finețe un număr impresionant de opere literare în structura lor ideologică și artistică. *Renașterea, umanismul și dialogul artelor* înseamnă o fază nouă în activitatea autoarei care a trecut, fără ezitări, și înfruntînd toate riscurile, la lucrările de sinteză.

Mult discutata chestiune a Renașterii este, desigur, departe de a fi definitiv rezolvată, cu toate că studiile de ecou publicate pînă acum despre ea și din a cărei bibliografie de referință de la finele eseului Zoei Dumitrescu-Bușulenga enumeră pe cele mai importante : J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), A. Wölfflin, *Renaissance und Baroque* (1888), K. Brandi, *Das Werden der Renaissance* (1908), K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus* (1926), G. Toffanin, *Storia dell'umanesimo* (1933), E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1935), G. Gentile, *Il pensiero italiano del Rinascimento* (1940), G. Garin, *Il Rinascimento italiano* (1941), H. Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice* (1955), P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance thought and letters* (1956), A. Renaudet, *Humanisme et Renaissance* (1958).

De vreme ce s-a trecut și cartea contelui de Gobineau *La Renaissance* din 1877, o suită de cinci scene istorice prevăzute, în versiunea primitivă, *La fleur d'or*, cu cîte un eseu introductiv, poate că nu era rău să se citeze și culegerea intitulată *Studies in the History of the Renaissance* din 1873 a lui Walter Pater, de reală notorietate la finele secolului trecut. Neconsultate au rămas de asemenea trei lucrări importante precum D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* (1929), J. Huizinga, *Das Problem der Renaissance* în *Wege der Kulturgeschichte* (1933) și mai ales Walace G. Fergusson, *The Renaissance in historical thought. Five Centuries of interpretation* (1948). Dintre contribuțiile românești anterioare nu sînt neglijate

Scanned with OKEN Scanner

Filozofia Renașterii (1938) de P. P. Negulescu, *Renașterea* (1941), ed. III (1968) de Andrei Oțetea, *Valori artistice în Renaștere* (1942) de Al. Marcu și *Erasmo* (1969) de G. Uscatesco.

Nu vom face greșala de a aduce obiecții lui Burckhardt al cărui merit îndeosebi în definirea tipologică a civilizației renascentiste este inegalabil. Oricît fiecare rînd al cărții sale, cum s-a spus, ar putea fi contestat, marea, unica lor valoare în ansamblu rămîne intactă. Eseul lui Burckhardt se susține mai presus de orice prin talentul literar al autorului, incomparabil evocator epic, capabil să ilustreze o idee, chiar dacă nu personală (ideea „descoperii omului și a lumii", caracteristică omului de Renaștere, aparține, se știe lui Michelet). Majoritatea cercetătorilor Renașterii, corijînd ideile lui Burckhardt cu privire la originile acestui curent, ori cu privire la trăsăturile lui fundamentale (individualism, imoralitate, criza credinței) n-au mai putut subsuma întregul complex de fapte unei singure idei. S-a făcut dreptate umaniștilor evului mediu, străluciți precursori, s-a extins pe drept cuvînt fenomenul Renașterii peste granițele Italiei, dar puțini sînt aceia care înfățișează fenomenul Renașterii în toate manifestările sale pe plan filozofic, literar și artistic în același timp.

Fără îndoială nici eseul Zoei Dumitrescu-Bușulenga nu ar fi putut cuprinde în 250 de pagini toată diversitatea de aspecte care ilustrează Renașterea și că, la fel cu atîția alții, și ea a fost nevoită să-și limiteze cercetarea la domenii accesibile specialității sale. Lucrarea se împarte în patru mari capitole. Capitolul I se intitulează *Umanismul în Renaștere* și analizează originile umanismului, în înțelesul său larg, nu de simplă actualizare a gîndirii antice, închegarea curentului în decurs de 250 de ani de la sonetele lui Petrarca pînă la acelea ale lui Shakespeare și căutarea absolutului în plastică, a acelei divine proporții („floarea", „numărul" sau „secțiunea" de aur) care determină în Renaștere triumful arhitecturii. De remarcat în acest capitol o excelentă pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentare a filozofiei Renașterii, mai ales în cele două culmi ale ei, Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, ca și o sugestivă expunere a creatorilor Renașterii în domeniul artelor plastice, mai cu seamă în culmile lui, reprezentate de Leon Battista Alberti, Botticelli, Leonardo da Vinci și Michelangelo. Capitolul al doilea se ocupă de *Literatura platonizantă a Renașterii,* în speță de stanțele lui Angelo Poliziano, sonetele lui Michelangelo, sonetele lui Joachim de Bellay, poema epică a lui Edmund Spenser și sonetele lui Shakespeare. Deși autoarea a citit operele tuturor acestor poeți în original, pentru citate apelează fără nevoie și la traducerile de obicei lipsite de valoare ale unor pseudointerpreți, în locul cărora ar fi fost de preferat versiuni juxtalineare în proză. Un capitol substanțial este cel despre *Literatura burlescă,* privind nuvela (Boccaccio, Sacchetti, Machiavelli, Margareta de Navarra, Chauser, Cervantes), facețiile (Poggio Bracciolini, Erasmus), epopeea eroicomică (Pulci, Ariosto, Folengo), romanul (Rabelais, Cervantes), comedia (Shakespeare), eseul (Erasmus). Ultimul capitol, *Amurgul titanilor,* trece în revistă formele de oboseală ale literaturii Renașterii, manierismul petrarchizant, literatura pastorală, concettismul, cultismul, euphuismul, cu exemple din Louise Labé, Sir Philip Sidney, Sannazaro, Tasso, Gongora și alții.

Autoarea își totalizează observațiile despre Renaștere în cîteva elocvente concluzii din care ne permitem să citățm două pasaje ilustrative :

„Curentul filozofic al umanismului se constituie rezolvînd într-o mixtură de valori vechi și noi, tot felul de probleme filozofice și teologice, cosmologice și antropologice, etice și estetice, nu într-un chip foarte nou și original, dar afirmînd din nou încrederea în îndrăzneala de titan a omului, învestit cu o desăvîrșită libertate de voință, cu o demnitate refăcută, căutînd gloria și convins că va învinge soarta prin virtute, dînd curs perfecționării facultăților sale pentru realizarea deplină a personalității ; prin studiul adînc al surselor clasice și al naturii redescoperite."

„... Finalul Renașterii (și cel al Umanismului) va cunoaște odată cu manierismul de sfîrșit de veac, răspîndit în toată Europa

Scanned with OKEN Scanner

prin petrarchism, pastoralism, cultism, concettism, etc., cei mai mari scriitori și artiști ca Tasso, Montaigne, Cervantes, Shakespeare. După cosmosul rotund, abstract, rațional, satisfăcînd setea de perfecțiune finită a unor oameni însetați de structuri geometrice în care credeau că regăsesc ceva din presupusele armonii ale sufletului grecesc și ale umanității latine, și reprezentate simbolic de secțiunea de aur, urmează invazia irațională a formelor incipient baroce, spărgînd limite și bariere, irumpînd într-o mișcare de necontenite spirale răsfrînte în oglinzi concave. Labirintul va lua acum locul Cosmosului rotund."

Sînt în eseul Zoei Dumitrescu-Bușulenga și cîteva aluzii la ecourile ideilor Renașterii în România. Călători străini, medici, ambasadori, negustori italieni (nenumiți) ar fi ajutat la răspîndirea și asimilarea valorilor umaniste la curțile voevozilor din Țările Românești în secolele al XV-lea și al XVI-lea. Despre un adevărat umanism românesc se poate vorbi (cf. articolul nostru *Umanismul cronicarilor* din „Gazeta literară", 4 aprilie 1963), începînd din secolul al XVI-lea cu Nicolaus Olahus. Alte ecouri se înregistrează mult mai tîrziu, la Caragiale în *Kir Ianulea* (după *Belfagor arcidiavolo* de Machiavelli) și *Pastramă trufanda* (după facețiile lui Poggio Bracciolini), în fine la Eminescu în *Sărmanul Dionis* și *Scrisoarea I* (ideea erasmică a relativității tuturor lucrurilor omenești).

Scanned with OKEN Scanner

FRANCESCO PETRARCA

După mai vechile sale eseuri despre *Pascoli* și *Carducci* și după mai recentul (1966) *Dante*, care a fost atît de bine primit în Italia, Alexandru Balaci, astăzi italienistul nostru cel mai prestigios, publică în colecția „Oameni de seamă" a Editurii tineretului o carte despre *Francesco Petrarca*. Ieșită desigur dintr-o simpatie constantă față de autorul *Rimelor* (vezi articolul *Modernitatea poeziei lui Francesco Petrarca* în volumul *Studii italiene* din 1958), ca și din preocupări de ordin didactic (cf. capitolul *Francesco Petrarca* în *Storia della letteratura italiana. Duecento-trecento*, 1962), lucrarea de față este tot un eseu, cu un profil biografic de aproximativ 50 de pagini, o expunere de sinteză asupra operei latine (*Africa, Bucolicum Carmen, Epistole, Epistole metriche, De viris illustribus, Rerum memorandarum, Itinerarium Syriacum, De vita solitaria, De otio religiosorum, De remediis utriusque fortunae, Secretum*), o analiză mai amănunțită a *Canzonierului* și

a *Triumfurilor*, urmată de o viziune de ansamblu, cu sublinierea trăsăturilor fundamentale ale poetului umanist și a stilului pe care el l-a impus în literatura Italiei și a lumii.

Lectura integrală a operei (bibliografia conține paisprezece titluri de ediții diverse, nelipsind cele mai celebre, *Rimele* comentate de Giosué Carducci, Giaccomo Leopardi etc.), ca și a peste șaptezeci de lucrări despre Petrarca (printre care nu este omis nici articolul din 1946 al lui G. Călinescu, *Petrarca și petrarchismul)*, a îngăduit lui Alexandru Balaci una din cele mai pertinente caracterizări ale poetului italian, din cîte ne-a fost dat să citim și printre care se cuvine să așezăm în locul întîi pe aceea a lui Francesco De Sanctis din *Storia della letteratura italiana* și din *Saggio critico sul Petrarca*. Îmi permit să citez un pasaj din paginile eseului lui Alexandru Balaci propuse „pentru o concluzie" :

„Spiritul ondulatoriu al lui Francesco Petrarca a cunoscut totdeauna și neliniștea, rezultată din noua sa concepție despre lume. El a dorit să cunoască totul și a fost oscilant între glorie și solitudine, între onoruri și sărăcie, între starea domestică și călătorii îndrăznețe, între umilință și splendidul orgoliu, constant numai în inconstanța sa. În poeziile sale se răsfrîng toate aceste oscilații, toate aceste manifestări de personalitate artistică poliedrică — naturalul și artificialul, ficțiunea și adevărul realității, căutarea poetică și directa spontaneitate, acea *immediatezza* de notație cvasiinstantanee a unor impresii de stări sufletești, metaforele cele mai clare, cu antitezele construite, grația simplă cu pompozitatea unor epitete ornante. Este prezent eruditul umanist, literatul de profesie, dar și artistul care crede exclusiv în arta sa. Cizelarea continuă a versurilor sale a făcut din el un maestru al stilului și al artei pentru lungul șir de poeți artiști ai verbului, care îi vor urma, pasionați și ei de arta cuvîntului, de la Ariosto pînă la Mallarmé."

Petrarchismul, adorarea unei singure femei, văzută material, dar ca un ideal mereu inaccesibil, prefăcut în cele din urmă în simbol al permanenței Erosului și al deplinei confidențe a poetului în el, a avut, cum era de așteptat, un ecou universal, încă din contemporaneitate,

Scanned with OKEN Scanner

de care eseul lui Alexandru Balaci nu uită să pomenească, deși foarte pe scurt, numai în ultimele două pagini, bibliografia trimițînd la studiile lui Bernardo Sanvisanti, *Influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnola* (Milano, 1902) și Lidia Bertoli, *Fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del secolo XIX*, Livorno, 1916.

De influența lui Petrarca asupra literaturii spaniole se ocupă mai de curînd E. Segura-Covarsi în *La cancion petrarquista en la lirica española del silgo de oro* (Madrid, 1949), iar de înrîurirea lui Petrarca asupra literaturii franceze, M. Pieri în *Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française* (Marseille, 1895) și F. Simone, în *Notte sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento* (Torino, f.a.).

A fost studiată influența petrachismului în Anglia de H. K. Hassekus *(Der Petrarkismus in der Sprache der englischen Sonettdichter der Renaissance*, Barmen, 1927) și în Germania de L. Pacini *(Petrarca in der deutschen Dichtungslehre*, Köln, 1936) și Jean Livescu *(Deutscher Petrarkismus im 18-Jahrhundert*, Iași, 1943).

Întîiul român care a cunoscut pe Petrarca a fost Ienăchiță Văcărescu (îl citează în prefața gramaticii sale din 1787). G. Călinescu a vorbit pentru prima dată în chip judicios de petrarchismul cu știință sau fără știință al lui Costache Conachi și de petrarchismul veritabil al lui Gheorghe Asachi. Un studiu mai amplu asupra petrarchismului în România ar fi de dorit.

☆

Asachi nu e primul român ce auzise de Petrarca, dar e cel dintîi care, cunoscîndu-l direct, l-a cultivat, imitîndu-l italienește și românește.

Se cunosc împrejurările stagiului lui în Italia între 1808 și 1812, unde venise pentru studii de arheologie și bele-arte.

Acolo, în casa pictorului Keck sau în atelierul sculptorului Canova (dar poetul precizează că o văzuse întîi în Piazza di Spagna), se va împrieteni cu nobila milaneză Bianca Milesi, în 1809 de 19 ani, devenind curînd Laura sa, ori cum o va denumi el în versuri, rezervîndu-și sieși numele de Alviro Corintio Dacico, Cinzia și și mai ales Leuca. Dragostea lui Asachi, absolut platonică, spirituală, întreruptă prin întoarcerea în țară în 1812, va dăinui, prefăcută în pură idee, patru decenii, pînă în 1849, cînd Bianca Milesi, măritată cu doctorul francez Mojon în 1825, mamă a trei copii, muri de holeră la Paris, ba chiar șase decenii, pînă în 1869, cînd înainte de a muri el însuși, poetul, consacrat definitiv muzei sale, îi mai dedică un sonet în limba lui Petrarca, la aniversarea zilei de naștere (10 mai) :

Eterno vive il pensier di Quella
Da me adorata e benigna Stella ;
Che mi condusse in età primiera
Salvo tra i scogli dell'empia riviera.

Dintr-o culegere care se bănuește mai bogată, ms. Academiei nr. 3 743, conține sub titlul *Raccolta delle poesie di C. Asaki scelte tra molte altre per essere stampate,* un număr de 18 sonete în limba italiană, din care *Culegerea de poezii* din 1854 va publica în text bilingv numai 14, renunțînd la patru. Nu toate sonetele se referă în chip special la Bianca Milesi, dar aproape în toate se află, în afară de maniera petrarchistă, și o aluzie la Leuca (ms. mai conține două anacreontice, *La primavera* și *Alviro a Cinzia,* poezii în altă formă decît sonetul).

Se știe că Asachi publicase în ediția sa de *Poezii* din 1836, sub titlul *Laura,* două sonete traduse din Petrarca (nr. 129 : *Lieti fiori...* și nr. 159 : *Stiamo Amor...)* la care trebuie să adăugăm „imitația" din 1848, *Fiicei mele Eufrosina,* în realitate traducerea sonetului petrarchist (nr. 302 : *Levommi il mio pensier...)*

Întîiul sonet în care se face o aluzie la „lira cea armonioasă" a lui Petrarca (în italienește : „l'aurea tosca

lira") e oda din 1810 *Către Tibru*. Îndată poetul va dedica un sonet *Al mio pianeta*, ce i-a aprins în piept „la facella", „făclia luminoasă", adăpîndu-l la fîntînile ascree („ai sacri fonti Ascrei") închinate muzelor, apoi *Al mio pensiero*, ce-l îndreaptă către „donna... delle virtù (divine) imagin vere", dătătoare de „blîndă licoare" („lume vago"), în stare să nemurească pe om. Identificarea muzei (Asachi zice: „zîna me") cu rațiunea e tipică în poezia clasică rinascentistă. Urmează momentul tipic petrarchist, „l'apparita", apariția sau, cum traduce Asachi, „răsăritul" gingașului soare „del mio leggiadro sole", a zînei ce însenînează cerul, liniștește aerul, înviorează unda, trezește ceata amorașilor („i pargoletti Amori"), corul păsărelelor și dansul zveltelor nimfe. Nu-i atunci stîncă, nici cîmpie, care să nu scînteieze de ochii și fața ei, nici inimă pe care să n-o pătrundă săgețile lui Amor („i dolci dardi d'Amore"). *L'apparita di Leuca* dezlănțuie „langore", „patima", descrisă de Asachi într-un sonet triplu. Este vorba de „quel soave e bel desio" („simțirea cea duioasă") ce produce „il mio duolo e il pianto amoro", „mie doglie estreme", „i casi miei funesti", răul „ch'erba sanar non puote alcuna", „i miei dolori ardenti", „i miei tormenti", „le aspre venture". Poetul stă în noaptea neagră a Apeninului („Ad Appenino in sulla notte bruna") sau la Istru, compătimit de tot ce mișcă în juru i, fără să obțină, din pieptul zînei sale, za de gheață sau stîncă de diamant („adamantino scoglio"), un semn de îndurare. Se cunoaște nepăsarea Laurei la plînsul poetului. Nu altfel se comportă Leuca:

Sebbene umile agli atti e a le parole,
Pur vestro merto inalzo in tosco canto,
E per voi sola io cerco e fama e lode,

L'ardir degli occhi nel quantar il sole
Per pochi instanti affrena un fosco ammonto,
Ma in gelo eterno il vostro cor solgode.

(Deşi-n versul meu cel umil strălucinda-vă virtute
Cerc să cînt ş-al vostru merit în toscană armonie,
Care de l-a voastră faimă un ehò să împrumute,
Cînd ţintează sumeţ ochiul în a cerului făclie,
Întunericul îl ceartă numai cîteva minute,
Dar seninul feţei voastre totdeauna-i ascuns mie.)

Din exilul său depărtat, ca un alt Ovidiu, Asachi va trimite prin doctorul Antonio Pezzoni în 1821 „al'insubra cittade", în Milan, un mesaj de credinţă Leucăi cea împodobită „d'ogni beltade, che sparsa in mille, l'età prisca vanta".

Obiceiul de a trimite mesaje Leucăi de ziua naşterii ei îl păstrase Asachi din 1812, de cînd datează un „cîntec petrarchesc" :

Canzon, che rozza e tarda giungni a Leuca
Umile a Lei t'appressa.
E di : Che meco sei dal duolo oppressa !

(O cîntare ! ce tîrzie nestolită mergi la Leuca
Înaintea ei întinsă,
Spune-i că tu ca mine de-ntristare eşti cuprinsă.)

Petrarchismul a dat lui Asachi convingerea fermă că, îndreptîndu-i gîndul mereu către Cetatea eternă, îl va călăuzi destinul în veşnicie *(Il vaticinio, Profeţia)* :

E mentre in Dacia per aspro cammino
Porterò il piede, lieve il mio pensiero
Tra i colli il verde varcherà sentiero,
Ch' al sacro bosco mena di Quirino.

Scanned with OKEN Scanner

ILUMINISMUL EUROPEAN

În ultima vreme au început să apară un număr de cărți care prin importanța problemelor tratate ca și prin ținuta lor severă se înscriu ca niște contribuții românești demne de luat în seamă la mișcarea mondială a ideilor. Am vorbit de *Renașterea, umanismului și dialogul artelor* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga și urmează să ne ocupăm de *Literatura europeană în epoca luminilor* (Editura enciclopedică română, 1971) de Romul Munteanu.

Despre secolul luminilor, Aufklärungszeit (în varianta germană), Age of Enligtenment (în varianta engleză), l'Età dell'iluminismo (în varianta italiană) s-a scris enorm. Există totuși puține lucrări de sinteză care să îmbrățișeze aria europeană a fenomenului printre care cea mai prestigioasă este desigur, cea postumă, a lui Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII-e siècle*, Paris, 1946, precedată *de La crise de la conscience eupropéene, 1680—1715*, Paris, 1935. La aceasta se adaugă lucrarea lui

Scanned with OKEN Scanner

Ernest Cassier, *La philosophie des lumières* (ediție nouă din 1966), studiul lui W. Folkierski, *Entre la clasicisme et la romantisme* (asupra esteticii și esteticienilor secolului al XVIII-lea) din 1925 și cercetările mai noi ale R. Pomeau, *l'Europe des lumières. Cosmopolitisme et unité européene au XVIII-e siècle*, Paris, 1966, J.M. Goulemont și M. Launay, *Le siècle des lumières, 1968* și W. Kraus, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, 1963.

Structura cărții lui Romul Munteanu este aceasta : după o introducere asupra premizelor social-istorice și ideologice, se analizează pe larg literatura din secolul luminilor, un amplu capitol fiind rezervat prozei și un capitol teatrului. Poezia înregistrînd o criză în epoca luminilor, autorul urmărește încercările de renovare a lirismului întreprinse de preromantici în Franța, sentimentaliști în Anglia și sturmiști în Germania pînă la ecloziunea romantismului propriu-zis. De fapt cercetarea separată a preromantismului, sentimentalismului și curentului „Sturm und Drang" trece dincolo de granițele temei („literatura europeană în epoca luminilor"), pătrunzînd într-o epocă de tranziție, dar se justifică prin descoperirea noilor tendințe în ansamblul vechii orientări.

Fără a fi un specialist în filozofie, Romul Munteanu izbutește în prima parte, situîndu-se ferm pe pozițiile materialismului istoric, să traseze limpede liniile de dezvoltare ale gîndirii secolului al XVIII-lea :

„Filozofia iluministă, scrie el, se caracterizează prin obiective diferite și modalități foarte variate de argumentare. Dar în pofida acestei diversități, ea are anumite note comune dominante, rezultate din cultul rațiunii, afirmarea primordialității materiei ca factor obiectiv și formularea unei teorii a cunoașterii care, în pofida nuanțelor de argumentare, pune accent pe senzație, percepție, experiență.

„Năzuința celor mai mulți gînditori iluminiști era de a fundamenta o gîndire filozofică lirică, independentă de teologie. Chiar dacă unii intelectuali ca Leibniz, Hume, Voltaire, Wolff făceau anumite concesii teologiei naturale sau gîndirii mistice, finalitatea lor ultimă era de a pune temeliile unor sisteme de gîndire bazate pe cercetările științifice.

Scanned with OKEN Scanner

„Scientismul acesta a pozitivat cercetările filozofice ale iluminiştilor, le-a îndrumat spre formularea unor principii materialiste cu bogate implicaţii dialectice.

„Gînditorii cei mai radicali ca: Meslier, Toland, Diderot, d'Holbach, au ajuns la afirmarea unor concepţii materialiste consecvente şi la exprimarea unui spirit ateu. În cele mai multe cazuri gînditorii iluminişti sînt deişti, contradicţia între concepţia lor ontologică şi gnoseologică fiind evidentă.

„Preeminenţa filozofiei raţionaliste în secolul luminilor nu exclude alte concepţii asupra lumii.

„De la Rousseau şi Herder pînă la Saint-Martin, Jacobi, Lavater, Thomas Reid, se configurează o altă direcţie de gîndire care porneşte de la cultul sentimentului, alimentînd mişcarea preromantică europeană şi literatura promovată de Sturm und Drang în Germania."

În aceeaşi introducere unde se discută hegemonia spiritului filozofic în secolul al XVIII-lea, autorul nu neglijează filozofia practică, ideile social-politce ale epocii, etica şi pedagogia, ideile estetice (aici s-ar fi putut insista asupra *Elementelor de literatură* din 1787 ale lui Marmontel, teoretician al clasicismului cu ecou la noi), mai în grabă fiind pomenite operele şi concepţiile istoricilor (o menţiune ar fi meritat Muratori cu ale sale *Annali d'Italia*, D. Cantemir care cu *Incrementa atque decrementa aule otomanicae*, anticipează *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu, Charles Rollin cu a sa *Histoire romaine*, tradusă de timpuriu în româneşte, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon, poate şi *Scrisorile unui călător rus* şi *Istoria imperiului rus* de Karamzin, indirect cunoscut lui Kogălniceanu). Opera istorică a lui Voltaire, autor şi al unui mic eseu din 1763 *Philosophie de l'histoire*, atît de citită şi tradusă la noi (în deosebi *Histoire de Charles XII*, dar şi *Siècle de Louis XIV*, *Histoire de Russie* etc.) s-ar fi cuvenit comentate.

În literatura secolului al XVIII-lea Romul Munteanu constată hegemonia romanului şi face o excelentă expunere a prozei picareşti de la Lesage la Smollett, a romanului lui Fielding, a prozei lui Sterne, a romanului epis-

Scanned with OKEN Scanner

tolar cu nuanțe sentimentale (Laclos), a romanului libertin (marchizul de Sade). Alte paragrafe dedicate prozei se ocupă de ficțiunea voiajului și a străinului, fascinația spiritului filozofic, Voltaire și ficțiunea voiajului într-un univers absurd, literatura de călătorie în spații reale, evoluția romanului sentimental de la Marivaux și Richardson la Rousseau și abatele Prévost. Adept al celor mai noi metode de analiză a prozei (Tzvetan Todorov, Stantzel, W. Kayser), Romul Munteanu știe să facă analize esențiale, succinte, remarcînd nu numai ideile autorilor, dar și structurile, modul particular de construcție al fiecărui romancier sau prozator, cu judecăți de valoare ireproșabile. Evident, autorul a ales scriitorii cei mai semnificativi, din care nu lipsește decît ducele de Saint-Simon cu ale sale *Memorii:* 1694—1752, Bernardin de Saint-Pierre cu așa de gustatele, la noi, romane : *Coliba indiană* și *Paul et Virginie* și importantele (pentru debutul preromantismului) *Études de la nature* (1784) *și Harmonies de la nature* (1796). Nu se iau în considerație *Povestirile morale* ale lui Marmontel și nuvelele și romanele lui Florian, de asemenea cu importante ecouri în epoca luminilor la noi.

La fel de prețioasă este expunerea teatrului luminilor cu prea puține omisiuni (Crébillon, Regnard și Nivelle de la Chausseé la francezi, Gozzi și Metastasio la italieni) și cu pătrunzătoare definiții ale pieselor lui Lessing, Beaumarchais, Alfieri, Gay, Sheridan etc., poate cu îndreptățite rezerve față de teatrul lui Voltaire important măcar sub raportul ideilor și ca formulă nouă (teatrul său de idei va face mai tîrziu carieră). În ceea ce privește calificarea lui Voltaire drept clasic „epigonic", ne vine greu s-o împărtășim cîtă vreme este extrasă nu din considerarea întregii personalități a acestui titan, ci doar din cîteva aspecte particulare. Este posibil ca figura dominantă a unui secol, a secolului luminilor, să fie un simplu epigon ? „Voltaire, zicea autorul *Crepusculului zeilor,* a fost ultimul din marii poeți dramatici care a temperat prin măsura elină spiritul său proteic, născut

Scanned with OKEN Scanner

chiar pentru cele mai mari furtuni tragice. El putea ceea ce nici un german nu putea încă, pentru că natura francezului e mai înrudită cu cea greacă decît a germanului ; astfel că el a fost cel din urmă mare scriitor care, în mînuirea limbii prozei, a avut urechea unui grec, simplitatea și farmecul unui grec."

Deși, cum spuneam, preromantismul și Sturm und Drang-ul depășesc epoca luminilor, analiza lor, prin contrast, diferențiază mai bine trăsăturile literaturii iluministe, predominant clasice. Despre poeții luminilor Paul Hazard scria bine în *Criza conștiinței europene* (citîm după Romul Munteanu) : „Aceștia nu erau poeți. Urechile lor erau astupate în fața vibrațiilor și a frăgezimii cuvintelor, iar sufletul lor pierduse simțul misterului. Ei au inundat întreaga realitate cu o lumină implacabilă și au dorit ca efuziunile lor să fie ordonate și clare. Dacă poezia e rugăciune — ei nu se rugau, dacă ea este tentativă de a ajunge la inefabil — ei negau inefabilul ; dacă aceasta este ezitare între muzică și sens — ei nu ezitau niciodată. Ei nu doreau decît demonstrații și teoreme ; cînd făceau versuri, acestea aveau drept scop includerea spiritului geometric în ele."

Scanned with OKEN Scanner

WILLIAM BLAKE*

La 29 octombrie 1957 s-au împlinit două sute de ani de la nașterea unuia din cei mai stranii poeți ai lumii, William Blake. Fiu al unui negustor de bonete din Londra, poet, pictor și muzicant, William Blake se socotea deținător al tuturor secretelor lumii și profet al viitorului. Considerat de mulți nebun, Blake s-a bucurat de o sănătate remarcabilă murind de moarte naturală la vîrsta de 70 de ani. La 4 ani, după declarațiile proprii, Dumnezeu, semănînd la înfățișare cu tatăl său, îi introdusese pentru prima dată capul pe fereastră. La 8 ani văzu un arbore plin cu îngeri. La 14 ani, tatăl care voise să-l destineze comerțului, uluit el însuși de viziunile fiului său, îl încredință ca ucenic gravorului James Basire la Societatea Anticarilor. Se inițiе

* Thomas Wight. *The Life of William Blake*, I—II, Olne Books, 1929 ; *The Writings of William Blake*. London, 1925. Nonesuch Press (3 vol., ediția G. Keynes).

Scanned with OKEN Scanner

în pictură gravînd mormintele mînăstirii Westminster. Patru ani mai tîrziu, lucra pentru librari și astfel făcu cunoștință cu artiștii reputați ai vremii, cu Stothard și cu Fuseli, a cărui manieră o imită. La 23 de ani expunea cîteva din operele sale la Academia Regală. În 1782 se însură cu fiica neștiutoare de carte a unui grădinar, Catherine Boucher. Izbuti s-o învețe să scrie, să citească și să-i coloreze desenele, unica lui sursă de existență. În 1783 frecventa salonul doamnei Mathew, soția unui pastor, cu cheltuiala căreia publică primele sale încercări poetice *(Poetikal Sketches)*. Al doilea volum de versuri, *Songs of Innocence* (1789) fu tipărit un an după moartea fratelui său Robert, născut în 1762. Întocmai ca Hasdeu, care susținea că primea sugestii de la spiritul fiicei sale moarte, Blake mărturisea că poemele îi fusese dictate de fantoma fratelui său dispărut.

În timpul Revoluției franceze din 1789, Blake face parte din diferite cercuri politice, poartă entuziast boneta frigiană pe stradă și avertizează pe revoluționarul Thomas Paine, urmărit, să părăsească Anglia, se împrietenește cu William Codwin și cu Mary Wollstonecraft, autoarea unei cărți despre „drepturile femeii".

În 1800 desenatorul Flaxman îl prezintă lui Hayley care-l instalează într-un „cottage" la Felpham și-i comandă de lucru, dar în 1803, refuzînd metodele lui Kayley, Blake revine la Londra. Un soldat, Schofield, îl reclamase în justiție pentru că ar fi insultat armata regelui. Poetul reuși să se dezvinovățească, dar rămase cu o ură adîncă împotriva brutalității miltare. Ultimele poezii *(Songs of Experience,* 1794) și operele profetice nu se vindeau. O expoziție de pictură din 1809 n-avu vizitatori. De abia peste cîțiva ani, pictorul Linnell îi deveni amic și protector, iar pictorul și astrologul Varley îi ceru desene pentru viziunile sale. Blake pretindea că luase masa cu profeții Ezechiel și Isaia și că stătuse de vorbă cu Dante și Milton. Două din desenele sale stîrniră un deosebit interes : „Constructorul piramidelor" și „Fantoma unui purice" *(The Gost of the Flea)*. Puricele, speță

Scanned with OKEN Scanner

de monstru cu formă umană, cu fruntea îngustă, cu urechi membranoase, cu limbă ascuțită ca un ac, cu ochi lacomi fixați asupra unei cupe de sînge pe care se pregătește s-o bea, cu membre puternice și ghiare ascuțite — e un simbol al militarismului și al spiritului sangvinar.

Blake își tratează cu toată seriozitatea picturile sale. „Operele mele — zicea el — valorează cel puțin cît acelea ale lui Michelangelo și Rafael..."; „În privința desenului desfid orice concurență". Pictorul are totdeauna confirmarea din partea modelelor sale. Fecioara Maria însăși, pictată, îl asigură de frumusețea fabloului, cu tot protestul lui Fuseli, care observă ironic, că dacă într-adevăr senioria sa s-a recunoscut în portret, gustul ei nu e prea imaculat.

Încredințat de geniul lui, Blake cere voie guvernului să picteze bolțile de la Westminster, vrea să refacă pictura capelei Sixtine. Moartea îl surprinde într-o zi de duminică, la 12 august 1827. Un cor de îngeri, care cîntau chiar prin gura lui, îl înalță la cer.

Multe din tablourile și gravurile lui Blake au fost distruse. Dintre tablourile rămase se citează numai *Așezarea lui Christ în mormînt* și *Forma spirituală a lui Pitt călăuzind pe Behemoth*. Există reproduceri în gravură după alte tablouri: *Fantoma lui Nelson călăuzind pe Leviathan; Visul lui Iacob; Satan chemîndu-și legiunile; Cămașa lui Christ trasă la sorți; Pelerinii din Canterbury; Judecata de apoi,* comentate în *Catalogul* său *descriptiv* din 1810. S-au păstrat de asemenea ilustrațiile la *Nopțile lui Young, Poemele lui Gray, Mormîntul lui Blair, Paradisul pierdut* de Milton, *Divina Commedia* de Dante, *Cartea lui Iov, Bucolicele* lui Virgiliu.

The Prophetic Writings, cărțile profetice ale lui William Blake, sînt opera cea mai discutată. Fără a constitui o doctrină, aceste cărți conțin o cosmogonie, o mitologie și, desigur, cîteva poeme în proză sau în versuri în care se pot găsi urmele tuturor credințelor oculte, de la gnosticism, ermetism, cabală, brahmanism, buddhism,

Scanned with OKEN Scanner

iudaism, creștinism și pînă la misticismul lui Iacob Böhme și Swedenborg.

În ciuda ocultismului, cărțile profetice, abstruse, ale lui William Blake se fundează pe cîteva idei umaniste, progresiste. Pentru Blake arta este o modalitate de cunoaștere, însă, firește, nu o modalitate de cunoaștere științifică. Putem cunoaște esențele, deoarece conștiința noastră *(con — science)* are cunoștință de toate lucrurile, fiind o știință înnăscută *(innate — science)*, ce participă la conștiința unică a lumii. Cunosc mai adînc cei care au geniu poetic sau profetic, ca regele David, cei care au „viziuni". Biblia (Noul și Vechiul Testament) nu sînt simple alegorii, ci „viziuni eterne". „The Hebrew Bible and the Gospel of Jesus are not Allegory but Eternal Vision" — afirmă poetul în catalogul său din 1810. Isus și apostolii și discipolii au fost toți artiști : „Jesus and his Apostles and Disciples were all Artists" *(Laocoon,* aforism).Nu există religie naturală, zice Blake *(There is no natural Religion)*. Principiile lui sînt :

1. Nimeni nu poate dori ceea ce n-a pătruns (None cane desire what he has not percew'd). 2. Dorința omului fiind infinită... el însuși este infinit (The desire of Man being Infinite... himself is Infinite). 3. Cine vede infinitul în toate lucrurile, vede pe D-zeu (He who sees the Infinite in all things sees God).

Panteist, Blake neagă putința ascetului (a celui care-și înfrînează dorințele) de a intra în cer, oricare ar fi gradul său de sfințenie : The Fool shall not enter into Heaven, let him be ever so Holy, deoarece comorile cerului nu sînt negarea pasiunilor, the treasures of Heaven are not Negations of Pasions. *(Catalog,* 1810). Dușman al legilor de orice fel, Blake s-a opus cu tărie preceptelor eticei creștine și apărătorilor ei. Nu preoții, susținea el, ci poeții sînt adevărații sacerdoți. Slujitorii moderni ai bisericii sînt mai răi decît cei care au răstignit pe Crist. Ei îl răstignesc pe Isus cu capul în jos : The Modern Church crucifies Christ wiht the head Downards. Wo,

Scanned with OKEN Scanner

Wo, wo, to you, Hypocrites ! Vai, vai, vai vouă, fariseilor ! exclamă poetul.

Ideea principală din *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) este că cerul reprezintă supunerea la legi tiranice, rele, deși aplicate de îngeri și că tocmai infernul este sediul energiilor umane, întrupate în demoni. Atît cerul cît și infernul sînt însă necesare, și fără contradicția dintre ele n-ar fi posibile nici viața, nici progresul. Concilierea dintre cer și infern e ceea ce Blake numește „mariaj". Este de fapt „dialectica" sa.

Umanismul anticlerical al lui Blake este exprimat limpede în *The Everlasting Gospel*. Poetul neagă aici autoritatea șefului suprem al bisericii pe pămînt :

No Earthly Parents I confess
I am doing My Father's Business.
Nu recunosc nici un părinte terestru
Fac lucrul Tatălui meu.

Dumnezeu însuși, declară poetul, nu iubește servitutea :

If thou humblest thyself, tho humblest me
Dacă te umilești pe tine însuți, mă umilești pe mine

căci Dumnezeu nu se agită și nu există decît în ființele vii sau în oameni

God only Acts and Is, in existing beings or Men.

și dacă ești un om, Dumnezeu nu-i mai mult :

Thou are a Man ; God is no more.

The book of Tiriel are o valoare simbolică și poetică secundară. Tiriel, fiul lui Har și al Hevei (Adam și Eva), e gonit de copiii săi ca Regele Lear. Cartea e plină de plîngerile și blestemele lui Tiriel și arată nenorocirile ce se ivesc din pricina tiraniei exercitate de părinți asupra copiilor.

The book of Thel (1789) conține de asemenea lamentații, plîngerile copilei Thel sortită să moară tînără. Legenda este însă cam incoerentă. Pe de o parte Thel se consolează prin faptul că moartea ei nu este decît o trecere în circuitul materiei, pe de altă parte Blake dă a înțe-

lege că moartea înseamnă depășirea închisorii trupului și eliberarea dorințelor infinite din prizonieratul cărnii.

În *Vision of the Daughters of Albion* (1793) se include simbolic un protest împotriva legilor castității și căsătoriei, ca și entuziasmul lui Blake pentru libertatea dragostei. La prima vedere s-ar părea că fiicele lui Albion sînt femeile engleze. E vorba însă de Oothoon, sufletul Americii, care luată cu forța de Bromion, e respinsă de Theotormon și relegată împreună cu Bromion în peșterile acestuia. S-ar putea presupune că Bromion simbolizează despotismul regilor, iar Theotormon spiritul înlănțuit de legile religioase, incapabil de a trece la faptă (deși iubește încă pe Oothoon, Theotormon rămîne surd la strigătele ei de disperare). În tot cazul, Oothoon reprezintă setea de manifestare liberă de orice îngrădiri a dragostei.

I cry : Love ! Love ! Love ! happy, happy love !
free as the mountain wind !

Strig : Amor ! Amor ! Amor ! fericit, fericit amor !
liber ca vîntul de pe munți.

Blake a compus trei poeme profetice referitoare la evenimentele contemporane : un cîntec de libertate, un poem asupra Revoluției franceze și unul despre America. Simbolistica acestor poeme este hermetică, dar nu intraductibilă.

În *Cîntecul Libertății* sînt două simboluri : acela al Femeii Eterne semnificînd partea feminină a sufletului uman, dorințele sale robite, gata a se răzvrăti și acela al Urthonei, Spirit al Pămîntului, simbol al energiilor primitive ale umanității.

Poemul *Revoluția franceză (The French Revolution,* 1791) dezvoltă conflictul dintre Statele Generale și Consiliul regelui, destituirea lui Necker, formarea gărzii naționale cu La Fayette, îndepărtarea trupelor străine care păzeau curtea și preludiul căderii Bastiliei. Toate aceste fapte sînt sugerate prin imagini tulburătoare. Morții se scoală și vorbesc, pruncii se bucură, fantoma lui Henric al patrulea îngrozește trupele regale, arhiepi-

scopul Parisului vede spectre, regele e bolnav de spaimă. Apogeul alegoriei îl constituie apariția unui fictiv duce de Bourgogne care sfătuiește pe rege să treacă la represiunea revoltaților cu ajutorul armatei. Imaginea acestui duce venind dintr-o regiune de podgorii, are ca scop să trezească ideea de masacru sîngeros, al sîngelui curgînd apocaliptic pe străzi ca niște valuri de vin roșu.

În poemul profetic *America, a Prophecy* (1794) toate personajele sînt mitice. Revoluția americană este revolta lui Orc, spiritul libertății, împotriva lui Urizen, spiritul despotismului. Conflictul s-a dezlănțuit între tutorele lui Albion (regele Angliei) și îngerii (guvernatorii coloniilor americane) din treisprezece orașe răsculate. Washington și prietenii săi călăuzesc pe revoltați. Poetul are o concepție foarte largă despre revoluție. În eliberarea Americii el vede totodată dezrobirea Europei și regenerarea umanității în genere.

Cosmogonia lui Blake se aseamănă în parte cu aceea a lui Eminescu din *Scrisoarea I*. O vedem în *Cartea întîia a lui Urizen : (The first book of Urizen,* 1794) :

Earth was not, not globes of attraction
The will of the Immortal expanded
Or contracted his all-flexible senses
Death was not, but eternal life sprung.

Nu era pămînt, nici globuri de atracție
Voința celui Nemuritor își întindea
Sau contracta sensurile sale foarte flexibile
Nu exista moarte de loc, ci viața eternă țîșnea.

Urizen este un personaj principal în mitologia lui William Blake. Detașat din Unitatea primordială printr-un act de voință egoistă, Urizen pierde, individualizîndu-se, atributul eternității și pe cel al nemuririi, transformîndu-se într-o bucată de lut :

Urizen is a clod of clay !
Urizen e un bulgăre de pămînt !

Alt personaj, Los *(The Book of Los,* 1795) Sol, soare, personificare a timpului, face lanțuri pentru Urizen.

Scanned with OKEN Scanner

Din Urizen și Los descind alte ființe, de obicei femei, care tind să se reunească în ființa masculină paternă. Unirea nu poate să aibă însă loc de cît odată cu dispariția lui Los. Ființele feminine emanate din Urizen și Los încarnează afectele delicate, emoțiile plăcute, sentimentele nobile, imaginația, visul. Ceea ce rămîne în urma desprinderii acestora din Urizen și Los se numește Spectru și reprezintă rațiunea rece, opusă intuiției, ambiția, violența, egoismul brutal. Spectrul, înfățișat ca un vampir sau un vultur gata a-și înfige pliscul în mărunțaiele ființei din care s-a separat, este puterea rezonatoare în om :

The Spectre is the Reasoning Power in Man.

Ființele de gen feminin și Spectrul se atrag și se resping. Los și Enitharmon („Spațiul", idealul artistic) dau naștere lui Orc, simbol al pasiunii și revoltei (Orc e o denumire a infernului, unde, după Blake, sălășluiesc energiile umane). Deoarece Orc a rîvnit la Enitharmon, Los, cuprins de gelozie, îl înlănțuie pe o stîncă, precum altădată Zeus pe Prometheu. Aci, îngrijit de Femeia Eternă (spiritul Frumuseții, al idealului artistic), Orc așteaptă liniștit ora revoluțiilor. Căci Orc este simbolul energiei conștiente și stăpînite, spre deosebire de Fuzon (flacără), simbol al neascultării, al revoltei oarbe.

Universul lui Blake este prin urmare emanatist. Lumea e un șir de separații, de generații succesive, desfăcute din unitatea primordială, Urizen. Procesul emanărilor merge pînă la faza Satan, apoi reîncepe mișcarea în sens invers, adică unitatea cade mai întîi în diviziune apoi renaște prin reintegrare :

Fall into Division and resurrection to Unity.

În geneza lui Blake, Urizen este fondatorul religiilor autoritare. Legile religioase le-a completat Urizen cu legi civile, introducînd legea dură a muncii și sclavajului

Scanned with OKEN Scanner

social. Astfel, după Blake, păcatul nu e decît o consecință a restrîngerii și îngrădirii dorințelor umane :

Prisons are buill with stones of Law
Brothels with bricks of Religion.

Închisorile sînt zidite cu tablele legii
Bordelurile cu cărămizile religiei.

În ultimele poeme profetice *(Milton,* 1804, *Jerusalem,* 1820, *Vala)* Blake urmărește tema distrugerii eului egoist (self annihilation) pledînd pentru solidaritatea umană *(Vala)* :

... we know
That Man subsits by Brotherhood and Universal Love

... știm
Că omul există prin Frăție și Amor Universal.

Blake practică chiar un fel de doctrină a non-violenței, înduioșîndu-se de boul dus la abator, de cîinele flămînd și de viermele gol.

La judecata de apoi, războiul va fi definitiv osîndit, religiile tiranice definitiv abolite și va domni „știința dulce" :

The war of swords departed now
The dark Religions are departed
And sweet Science reigns.

În poeziile propriu-zise *(Songs of Innocence, Songs of Experience)* întîlnim aceleași idei ca și în cărțile profetice. *Cîntecele Inocenței* sînt capodopera lirică a lui Blake, de un farmec simplu și pur, rămas neîntrecut. Copiii, mieii, păsările, gîzele trăiesc în aceste cîntece într-o bucurie deplină, ignorînd existența răului și a durerii. În *Cîntecele Experienței* însă starea de fericire a fost distrusă prin reprimarea dorințelor firești. Grădina dragostei este plină în loc de flori cu morminte și pietre tombale („The garden of Love") :

And I saw it was felled with graves,
And tomb-stones where flowers should be.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea poetul rememorează în *A Little Girl Lost* epoca ingenuităţi, faza juvenilă a omenirii :

In the age of Gold,
Free from winter's cold,
Youth and maiden bright
To the holy light,
Naked in the sunny beams delight.

În vîrsta de aur
Departe de frigurile iernii
Bărbatul şi femeia, tineri,
Într-o lumină sfîntă
Goi se bucurau de razele soarelui

Să nu se creadă însă că Blake evocă după Milton paradisul pierdut. Edenul său nu e transcendent, ci oamenii poartă, cum aflăm în *Jerusalem*, în propria lor inimă şi cerul şi pămîntul :

In your own Bosom you bear Heaven and Earth.

Din această cauză, întregul regn vegetal şi animal aspiră la Blake să ajungă la starea adamică a unităţii, la faza Urizen :

Each grain of Sand
Every Stone on the Land
Each rock and each hell,
Each fountain and rill,
Each herb and each tree,
Mountain, hill, earth and sea
Cloud, Meteor and Star
Are Men Seen Afar.

Fiecare fir de nisip
Fiecare piatră de pămînt
Fiecare stîncă şi fiecare colină,
Fiecare fîntînă şi fiecare pîrîu,
Fiecare arbore şi fiecare fir de iarbă
Munte, colină, pămînt şi mare,
Nor, meteor şi stea
Sînt oameni văzuţi de departe.

William Blake cîntă deci pretutindeni demnitatea divină a omului, identitatea lui cu dumnezeu, unitatea întregii umanităţi şi fraternitatea oamenilor, unitatea

Scanned with OKEN Scanner

spirituală a omului cu toate ființele și lucrurile și prin urmare bunătatea universală. El arată că individualitatea e o iluzie și pledează pentru înlăturarea egoismului. Neputînd suporta nici o lege, poetul este pentru libertate și împotriva tiraniei de orice fel. Rolul poetului este, după Blake, să facă legătura cu eternitatea și să pregătească regenerarea omului și a universului prin uniunea fiecărui ins în Omul etern care este Totul. Adversar al religiei, Blake este creatorul unei noi religii întemeiate pe preamărirea însușirilor umane. Iată în ce constă permanența operei sale lirice, vizionare.

Scanned with OKEN Scanner

AL. BELDIMAN ŞI RUSIA

Alexandru Beldiman, vornicul cu işlic cucurbitaceu, autorul lungului poem *Tragodie sau mai bine a zice jalnica Moldovei întîmplare* e un reprezentant al iluminismului românesc, interesat, în ciuda unor tendinţe ale operei originale, de „procopsirea neamului“ şi emanciparea oamenilor dependenţi.

Printre traducerile întreprinse de el în scopuri culturale se află şi *Călătoria lui Cocs în Rusia* terminată în 1824 şi rămasă în manuscris. „Sior Cocs“ al lui Beldiman nu e altul decît istoricul englez William Coxe (1747—1828), fost paroh în Denham, rector de Bemergton şi arhidiacon de Wiltshire, care ca preceptor al fiilor contelui Pembrock şi lordului Cornwalis şi ca misionar a călătorit în Elveţia, Polonia, Suedia, Danemarca şi de două ori în Rusia pe timpul ţarinei Ecaterina a II-a, prima dată în 1778 şi a doua oară între 1785—1786. Rezultatele călătoriilor sale, Coxe le-a consemnat în

Scanned with OKEN Scanner

cîteva dări de seamă : *Account of the prisons and hospitals in Russia, Sweden and Denmark*, London, 1871 ; *A comparative view of the Russian discoveries with those made by Captain Cook and Clerke*, London, 1787, și *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark* (3 vol., London, 1784—1787).

Scrierile lui Coxe, întemeiate pe observații personale și pe toată literatura contemporană a problemelor sînt nepărtinitoare și așa se explică faptul că o revistă, „Ruscaia starina" a publicat cîteva extrase din ele (1877, nr. 2 și 5). Călătorul tratează în chip conștiincios despre literatura Rusiei, despre situația învățămîntului, a bisericii, a legilor, instituțiilor, finanțelor, comerțului, flotei și forțelor ei armate, despre istoria vechii Rusii cu referire specială la Petru cel Mare, Ecaterina I, Alexei Petrovici și Ivan Antonovici și aruncă o privire generală asupra spiritului și condițiilor de trai contemporane. Nu este trecută cu vederea nici răscoala lui Emilian Pugaciov, decapitat la Moscova cu trei ani înainte de prima vizită a lui Coxe în Rusia. În ediția a doua, din 1804, a *Dării de seamă despre descoperirile rusești în Asia și America* sînt relațiuni cu privire la cucerirea Siberiei și la raporturile chino-ruse, iar în *Darea de seamă asupra închisorilor și spitalelor din Rusia...*, sînt aprecieri juste asupra regimului penitenciar cu care Coxe, avînd permisiunea Ecaterinei a II-a, a făcut cunoștință de aproape în Moscova, Tver, Novgorod, Petersburg și Kronstadt. Din toate călătoriile, Beldiman a tradus numai *Călătoria în Polonia și Rusia*, după versiunea franceză a lui P. H. Mallet, *Voyage en Pologne, Russie...*, Genève, 1786.

Tot din interes pentru stările de lucruri din Rusia mai traducea Beldiman și *Elisaveta sau cei surguniți în Siberia* (terminată în 1815 și rămasă de asemenea în manuscris), care reproduce titlul romanului de M-me Cottin *Elisabeth ou les Exilés de Sibérie*, istoria unei tinere fete din Siberia ce vine pe jos pînă la curtea țarului pentru a cere grațierea tatălui său. Romanul doamnei Cottin l-a tradus și publicat la Brașov în 1845 N. Neno-

Scanned with OKEN Scanner

vici. Beldiman n-a tradus romanul, ci piesa făcută după romanul doamnei Cottin, *La Fille de l'exilé ou Huit mois en deux heures*, de Guilbert de Pixérécourt. Guilbert de Pixérécourt a dramatizat și romanul lui François Guillaume Ducray-Duménil *Alexis ou la maisonette dans le bois* (a opta ediție din 1818 e în patru volume), dar Beldiman traduce de data aceasta romanul, scriere populară în vremea ei (autorul era și compozitor și-și presăra romanele, cele mai multe pentru tineret, cu romanțe pe care le cînta el însuși la harfă).

Scanned with OKEN Scanner

MARMONTEL ȘI DOAMNA DE GENLIS

I. Eliade Rădulescu, autor multilateral, este printre altele, alcătuitorul unei lucrări despre *Regulile sau Gramatica poeziei,* (București, 1831) traducere după *Cours de littérature, d'histoire et de philosophie, extraits de nos meilleurs ouvrages, par M. l'abbé de Lévizac et M. Moysant, conservateur de la bibliothéque de Cahen, et rédigés sur un plan entièrement neuf, plus simple et plus méthodique, par un ancien professeur de l'Académie de Paris, précédé d'un discours sur la littérature* (Paris, Bosange et Masson, 1814, 2 vol.). Raporturile dintre acest curs francez și manualul întocmit de Eliad, au fost cercetate de D. Popovici.[1] Pe capitole, opul lui Eliade este distribuit după cum urmează : 1. Introducere. Pentru duh, geniu, gust și talent (după Marmontel) ; 2. Pentru poezie (idem) ; 3. Poezia epică (după Voltaire) ; 4. Poetici epici (idem) ; 5. Poezia dramatică

[1] *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu,* Buc., 1935.

(idem, dar pentru genul dramatic a servit Boileau); 6. Poezia didactică (în parte după Marmontel); 7. Poezia descriptivă (după Marmontel); 8. Poezia lirică (idem); 9. Poezia satirică (după La Harpe); 10. Poezia pastorală (după Marmontel); 11. Fabula sau apologul (idem); 12. Poezii fugitive (idem, remaniat însă de Lévizac și Moysant).

Cum se vede, Eliade traduce din cursul lui Lévizac și Moysant mai ales extrasele din Marmontel. Estetician reprezentativ al secolului al XVIII-lea francez, abatele Marmontel, autor încă din 1763 al unei poetici[2], este unul din colaboratorii *Enciclopediei* lui Diderot pentru partea de estetică literară, cu studii pe care în 1787 le-a reunit sub titlul *Élémens de littérature* (ed. Firmin Didot, 1846, e în 3 vol.).

Fără a intra în amănunte, subliniez că pentru Eliade ca și pentru Marmontel arta în genere este imitație a naturii, Marmontel accentuînd că artistul nu imită natura așa cum este ea, ci alege „la belle nature" preocupat de a respecta ceea ce se cuvine, „les bienséances". „A înfățișa în chip crud adevărul comun este aptitudinea (artistului) muncitor; a face mai bine decît a făcut natura însăși, și a o înfrumuseța imitînd-o, este arta rezervată geniului." Nu poate imita cu bune rezultate natura cine nu cunoaște perfect realitatea și nu poate selecta elementele naturale după gradul lor de semnificație tipică. Arta sacrifică o cîtime din ea particularului și localului, dar scopul ei suprem este de a încorpora generalul și universalul. „Accordez quelque détail au goût présent et national, zice Marmontel; mais donnez au goût universel le fond, les masses, et l'ensemble". În fine, după Marmontel, arta are o funcțiune socială bine definită, ea este o școală a moralei pentru cetățeni. Drama care nu-și propunea ca țel educația spectatorului, ca tragedia și comedia, era privită cu neîncredere: „Affilgez moi, mais pour m'instruire, mais pour m'apprendre à me garantir du malheur dont je

[2] *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, 2 vol.

suis témoin". Marmontel cere artistului să moralizeze conștient în formele artei, „entuziasmul, afirmă el, este voluntar la orator ca și la poet".

Cînd Eliade susține că poezia consistă „în descrieri, în sentiment, întru înălțarea duhului și a inimii... în armonia vorbelor și mărimea limbii", el reproduce pe Marmontel pentru care poezia se bizuie pe imaginație și sentiment fără a exclude spiritul național („L'esprit est l'oeil du génie, dont l'imagination et le sentiment sont les ailes"). Eliade nu uită să menționeze nici entuziasmul, poezia țîșnind după el „dintr-o inimă arzîndă dintr-un condei tremurînd", din energie și înfocare.

Cît va fi înțeles realmente Eliade din *Elementele* lui Marmontel citite prin mijlocirea lui Lévizac și Moysant, ar fi greu de spus. Pentru el, care năzuia a fi un Boileau al literaturii române, faptul că recurgea la principiile estetice ale enciclopediștilor, rezumate de Marmontel, nu-i lipsit de importanță. De fapt punctul de plecare a lui Marmontel e în Aristot și, în „Biblioteca Universală" proiectată, Eliade promitea să traducă și *Poetica* acestuia.

„Ceea ce asigură lui Marmontel un rang distins printre literații care fac onoare Franței, scria Lévizac în *Cursul* său *de literatură* (Paris, Colin, 1807, vol. IV), sînt primele sale povestiri (morale), unde găsim o pictură adevărată, vie și ușoară a secolului și mai ales a lumii mari ; *Elementele de literatură*, opera cea mai perfectă care există asupra acestui subiect în limba noastră, și diferitele-i articole din *Enciclopedie*, în care a avut arta de a uni profunzimea vederii cu claritatea și precizia, trebuie privite ca o retractare a paradoxelor poeticei publicate în tinerețea sa."

Iată de ce, după traducerile din *Gramatica poeziei*, Eliade începe tălmăcirea cîtorva *Contes moraux*. El nu traduce decît două povestiri morale : *Bărbatul bun* (Le bon mari) *și Femeia bună* (La femme comme il y en a peu), voind a pune, pe cît se pare, la îndemîna cititorilor, un mic tratat de reguli practice asupra căsătoriei.

Scanned with OKEN Scanner

Bunul soţ (Le bon mari)[3], este prezidentul de Lusane, ginerele lui Félisonde. Lusane fusese întîi bărbatul Ameliei, o nepoată a lui Félisonde, moartă în acelaşi timp cu baronul de Valsain, fostul soţ al Hortensiei, fiica lui Félisonde. Hortense are din prima căsătorie doi copii pe care, remăritată cu Lusane, îi neglijează, ocupîndu-se numai de petreceri mondene. Lusane o sfătuieşte la început să renunţe la cîteva prietene, dar constatînd că măsurile sale restrictive au efecte nedorite, schimbă tactica şi acordă Hortensei toată libertatea, permisiunea chiar de a se duce singură la bal. Însă Hortense înţelege că soţul ei avea o purtare dreaptă şi cînd acesta îi înfăţişează copiii, ea îşi reaminteşte datoria sfîntă de mamă atîta timp uitată :

„Viens, mon ami, dit Hortense, voilà pour moi la plus chère et la plus touchante de tes leçons. J'avais oublié que j'étais mère, j'allais oublier que j'étais ton épouse, tu m'en rappelles les devoirs ; et ces deux liens reunis m'y attachent pour toute ma vie."

Sau în traducerea lui Eliade :[4]

„Vino prietenul meu, zise Hortenţa ; iată pentru mine cea mai scumpă şi cea mai atingătoare din învăţăturile tale. Eu uitasem că eram mumă, şi p-aci eram să uit şi că sînt soţia ta. Tu îmi aduci aminte datoriile şi aceste două legături unite la un loc mă vor ţinea legată către ele întru toată viaţa mea."

Femeea bună sau femeea cum sînt prea puţine, La femme comme il y en a peu este Acélie, soţia lui Mélidor. Devotamentul ei marital şi o inteligenţă practică ascuţită izbutesc să salveze averea şi onoarea familiei compromise de viaţa uşuratică a lui Mélidor :

„Mélidor ne trouva plus de vide dans les loisiris de la compagne. Il lui semblait que le temps avait précipité son cours....[5]"

---

[3] *Contes moraux*, tome second, A Paris, chez J.-B. Garnery, libraire, 1820.

[4] *Bărbatul bun din povestirile morale ale lui Marmontel*, Buc., în tipografia lui Eliad, 1832.

[5] *Contes moraux*, t. cit.

Scanned with OKEN Scanner

„Melidor în vremea sa de odihnă acum nu mai afla acea urîciune ca mai înainte, ci i se părea că vremea sboară cu repeziciune nespusă. Zilele, i se părea că, nu sînt îndestul de lungi ca să-i ajungă atît întru îndeletnicirile agriculturii (lucrării pămîntului) cît şi întru învăţătura ce îşi făcea în cabinetul său. Acelia şi ea asemenea era împărţită între economia şi grijile casei şi între învăţătura copiilor săi. Natura pe de alta ajuta spre împlinirea gîndurilor ei ; căci copiii ei silitori şi supuşi, ori după pilda părinţilor lor sau printr-o întrecere de la unul la altul îşi făcuseră un joc din micile lor osteneli."

„Această ispravă cu toate că era mulţumitoare pentru inima unei mumi bune, însă ţinta sa nu era numai pentru creşterea copiilor săi, ea voia să asigure în Melidor acel isvor neîmputinat împotriva urîciunei singurătăţii şi a aplicării către desfătări. Acum sînt liniştită, zicea ea în sfîrşit, cînd văzu într-însul un gust hotărît şi nestrămutat pentru învăţătură. Mulţumirea cu care acum petrece bărbatul meu se dobîndeşte cu puţină cheltuială, pretutindenea o poate afla cineva, nici o dată nu osteneşte pe om, şi cu dînsa este sigur cineva că nu va fi nici o dată silit a i se urî cu sine."[6]

Cu trei ani înainte, Grigore Pleşoianu, elev al lui Eliade, traducea altă povestire morală, *Annette et Lubin, histoire véritable.*[7] Marmontel s-ar fi inspirat aci într-adevăr dintr-un caz real. Scriitorul se afla în casa ministrului Saint-Florentin, la ţară, în localitatea Bezons. Într-o seară, la cină, acesta îi spuse : „S-a întîmplat în sat un lucru din care vei scoate fără îndoială ceva interesant". Şi îi povesti cum un tînăr ţăran şi o ţărancă, veri buni, se iubeau ; cum fata era însărcinată şi cum nici preotul, nici primarul nevoind să le îngăduie căsătoria, tinerii se prezentaseră lui ; cum în fine el ceruse o dispensă pentru ei de la Roma. Marmontel ar fi compus povestirea sa în cursul aceleiaşi seri. Nuvela are ceva din graţia lui *Daphnis şi Chloe,* sub pretextul pastoralei, autorul rîde de morala clericală şi de formalismul legilor

[6] *Din povestirile morale ale lui Marmontel,* Buc., în tipografia lui Eliad, 1832.

[7] *Contes moraux,* Tome second, Aux Deux-Ponts de l'imprimerie ducale, 1793 ; Gr. Pleşoianu, *Aneta şi Luben,* Buc., 1829.

Scanned with OKEN Scanner

ineficace în faţa pornirilor şi cerinţelor incoercibile ale firii.

„La philosophie rapproche l'homme de la nature ; et c'est pour cela que l'instinct lui ressemble quelquefois. Je ne serais donc pas surpris que l'on trouvait mes bergers un peu philosophes : mais j'avertis que c'est sans le savoir."

„Filosofia apropie omul de natură ; pentru asta instinctul îi seamănă cîteodată. Nu voi fi surprins ca păstorii mei să fie găsiţi întrucîtva filosofi ; dar previn că-i fără s-o ştie."

Cele două povestiri traduse de Eliade au fost retălmăcite în 1846 în greceşte şi românește de Ianache Papazoglu împreună cu alta *(Bărbatul cel bun, Muearea asemenea căria puţine alte sîntu* şi *Tot sau nimic)* în volumul cu acest titlu : *Trei cuvinte din cele moralicești ale lui Marmontel tălmăcite adecă despre limba franţozească de dumnealui marele paharnic Ianache Papazoglu adăogîndu-se însă pe alocurea după trebuinţă şi oarecare subtînsemnări sau note, spre lămurire atît a înţelegerii cît şi a unor ziceri.*[8] Eliade închinase traducerile sale doamnei şi domnului Ştirbei, Papazoglu le închină marelui logofăt al dreptăţii şi „cavvaler" Alexandru Villara.

Nuvela *Tot sau nimic, Tout ou rien,* tratează cazul văduvei Cécile, a cărei mînă este disputată de doi pretendenţi, Eraste şi Floricourt. Cécile are încredere în Eraste, dar iubeşte pe Floricourt. Eraste este îndrăgostitul constant şi cînd Cécile îi prezintă pe Artenice, ca să scape de el, credinciosul amorez nu trădează. Dimpotrivă, spre a nu aţîţa gelozia lui Floricourt, Eraste, generos, preferă să se îndepărteze de aleasa inimii lui. Lucrurile se rezolvă printr-un incident foarte în gustul poeţilor noştri Văcărescu şi Conachi hrăniţi cu lirica lui Athanasie Hristopulos. Cécile avea un canar la care ţinea foarte mult. Canarul îşi iubea şi el stăpîna în aşa fel încît, pus în libertate, se întorcea la strigătul ei. „E încîntător, zise Floricourt asistînd la o astfel de demonstraţie, dar ţi-i prea scump,

[8] Tipărit la pitarul Zah. Carcalechi, tipograful Curţii Domneşti.

Scanned with OKEN Scanner

sînt gelos, și vreau totul sau nimic de la persoana pe care o iubesc“ (je veux tout ou rien de la personne que j'aime). Floricourt se repede să gîtuie canarul, Cécile leșină. Readusă în simțire, ea nu mai poate să sufere pe Floricourt și alege de soț pe Eraste. Cum se vede, povestirea e o glumă relativ la absurditatea geloziei.

Papazoglu pretinde a fi tradus cele trei povestiri morale din Marmontel cu vreo douăzeci și doi de ani în urmă, adică prin 1824. Așa se explică faptul că limba sa e mai veche decît aceea a lui Eliade. Cît despre notele din josul paginei, ele sînt de tot hazul prin încîlceala lor stilistică :

„Dans l'âge où il est si doux d'être veuve, Cécile ne laissait pas de penser à un nouvel engagement. Deux rivaux se disputoient son choix“...[9]

„În vîrsta aceea întru care iaste atît de dulce de a fi văduvă o muiare, Chechila nu lipsea de a gîndi la o legătură noă. Doi protivnici (sau împotrivă-iubovnici) să întrecea (să prigonea) asupra alegerii ce ar fi făcut ea...“

La cuvîntul „dulce“ traducătorul pune o notă :

„După scriitorul și eu am zis. Însă mi se pare că mai lipsește ceva spre împlinirea înțelegerii căci mai vîrtos zicerea atîta, după rînduialile cuvîntului, ar cere să se zică după aceasta, cît poate dară să înțelege că din afară, cît să pare oamenilor. Iară vîrsta de care vorbește, urmează a fi a tinerețelor.“

Tot în 1824 Costache Negruzzi traduce pe cînd se afla la Șirăuți lîngă Hotin *Pirostria Elenei*[10], *Le Trépied d'Hélène*[11], o satiră filozofică în spirit voltairian. La întoarcerea din Troia, Menelau și Elena sînt întîmpinați în arhipelagul Cicladelor de o furtună. Spre a potoli furia lui Neptun, Elena aruncă în mare un trepied de aur. Șase

[9] *Contes moraux*, Tome premier, Aux Deux-Ponts de l'imp. ducale, 1793.

[10] Publicată după manuscrisul original de N. Iorga în *Revista istorică*, IV, 1918, pp. 30—49 (ms. era datat precis : 7 martie 1824).

[11] Tome quatrième, Paris. Achille Jourdan libraire, 1822, pp. 159—187.

sute de ani mai tîrziu, pescari din Cos trag „pirostria“ din unde, certîndu-se de la ea cu negustorii milesieni, care vor s-o cumpere. Disputa înteţindu-se, taberele se adresează oracolului din Delfi. Apollon, consultat prin mijlocirea Pithiei, răspunde că trepiedul trebuie dat „celui mai înţelept dintre înţelepţi“. În Milet înţeleptul înţelepţilor era socotit Thales, deci competitorii merg la el. Însă Thales declină înţelepciunea ce i se atribuie şi-i îndrumează la Atena, la Solon. Acesta, plictisit de o sclavă prea tînără de care nu se putea descotorosi, îi trimite şi el la Bias din Priène. Bias, filozof cinic, era supărat din cauză că i se furase un cîine, singurul lucru la care ţinea pe lume, şi-i trimite la Chilon Spartiatul. Preopinenţii găsesc pe Chilon la circ asistînd la lupta fiului său cu Glicon. Nu le dă nici el un răspuns sub motiv că nu e un om ce se lasă robit de pasiuni mărunte ca luptele de circ. Alt înţelept, mizantropul Phizon, refuză a se considera el însuşi înţelept şi recunoaşte că mizantropia sa e un efect al invidiei. De asemenea, Cléobule din Lindos, socotit de mulţime ca un guvernator popular, mărturiseşte că nu poate suferi jumătate din speţa umană. Pittacus din Lesbos se declară pusilanim şi, plin de ură împotriva poetului defăimător Alceu, Périandru din Corint, epicureu, nu vrea comoara, în schimb consimte să dea un banchet la care toţi filozofii întruniţi să rezolve problema în comun. La acest simpozion toţi emiseră cîte o părere :

„... Les uns définirent la sagesse, une égalité d'âme inaltérable dans l'une et dans l'autre fortune ; les autres. une connaissance profonde de soi-même, appliquée à se rendre meilleur est plus heureux ; d'autres, une modération dans les désirs qui n'excède jamais les vrais besoins de la nature ; d'autres le don de régler le présent et de disposer de l'avenir d'apres les conseils du passé ; celui-là, une force d'âme à l'épreuve des passions ; celui-ci, l'empire absolu de la raison sur la volonté.“

În traducerea lui C. Negruzzi :

„... Unii au zugrăvit înţelepciunea, o asemănare (potrivire) a sufletului nesimţită şi într-unul şi într-altul noroc ; alţii, o adîncă cunoştinţă de sine, îndeletnicită a se face mai bun şi mai fericit ; alţii, iarăşi, o înfrînare în pofte care nu trece niciodată peste tre-

Scanned with OKEN Scanner

buințele cele adevărate firii ; alții, darul de a orîndui vremea ce este și de a se păzi de cea viitoare după sfaturile vremii trecute ; celălalt, o tărie de suflet la cercarea patimilor ; istalalt, împărăția cea nespînzurată pe voie."

Soluția o dă Bias care conchide că înțelepciunea este toate acestea la un loc („tout cela ensemble") de unde rezultă că adevăratul înțelept nu poate fi un muritor, ci numai zeii și pirostria Elenii nu poate fi dată decît lui Apollon însuși, zeul filozofiei și artelor. Felicitat de soluția sa, Bias răspunde cu această poantă : „Felicitez-moi d'une bien meilleure fortune : j'ai retrouvé mon chien ; je n'ai plus rien à désirer".

Paisprezece ani mai tîrziu povestirea e tradusă din nou prin intermediar grecesc de Mihail Mavrodi sub titlul *Istorisire moralnică intitulată „Tripodul Elenei"*[12], printre „pronumeranții" tipăriturii aflîndu-se și logofătul Costache Conachi.

În 1841 un P. Nenișor tălmăcește din Marmontel *Lădița sau Istoria Hortensi de Livernon și a marchizului de Vervane*[13], *La Casette* din *Nouveaux contes moraux*[14]. Nuvela narează întîmplarea Hortensei de Livernon învinuită pe nedrept de infidelitate de soțul ei, marchizul de Vervanne și reconciliată printr-o scrisoare aflată în păstrarea fiicei sale Sydonie. Este un fel de „triumful inocenței" în felul celui din *Genoveva de Brabant*. Traducerea este credincioasă originalului, fără alt merit.

Multe din povestirile morale ale lui Marmontel intră în genul pastoral pe care-l va cultiva apoi cavalerul de Florian. Așa *Annette et Lubin*, așa *La Bergère des Alpes*[15] pe care a tradus-o și tipărit-o în 1833, la Buda, Ioan Teodorovici sub titlul *Adelaida sau păstorița alpicească*. E vorba aici de o tînără fată de neam nobil, Adélaïde, care urmase pe contele d'Orestan împotriva voinței părinților

[12] Iași, 1838, M. Mavrodi pretinde a fi tradus din franțuzește.
[13] Buc., Zaharia Carcalechi și fiul.
[14] Tome second. Pest, Chez C. A. Harleben, 1828, pp. 77—99.
[15] *Contes moraux*, t. second, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

săi pentru ca acesta murind (de fapt își luase singur viața, deoarece, preocupat de amorul său, nu participase la o luptă) să se facă păstoriță în Alpii Savoyei. Familia marchizului de Fonrose adăpostită pe o vreme de ploaie în casa unor bătrîni păstori, semănînd cu Philemon și Baucis, fac cunoștință cu Adélaïde, pe care, cuceriți de grația ei, o invită la dînșii. Adélaïde refuză, însă marchizul de Fonrose povestind acasă întîmplarea, fiul său pornește în căutarea păstoriței îmbrăcat și el ca păstor. Tinerii se întîlnesc, își destănuie unul altuia secretul, Adélaïde dă de știre marchizului de Fonrose asupra fiului său și acesta, sosit la fața locului, consimte cu bucurie la căsătoria fiului său, pe care-l credea pierdut, cu tînăra păstoriță văduvă. Autorul pledează încă o dată în favoarea legăturilor de inimă.

Nu mult deosebită este intriga din *Laurette*[16], tradusă, nu știm cînd, probabil printr-un intermediar maghiar, de Ioan Barac (manuscrisul nu s-a păstrat). Laurette (la Barac : Loreti) este încîntătoarea fiică a unui țăran din Coulange. Contele de Luzy, trecînd prin partea locului, se îndrăgostește de ea și o ia fără știrea părinților la Paris. Laurette n-avea mai mult de 15 ani. După șase luni, fata e surprinsă de tatăl ei, Bazile, pe drum, corectată și trimisă acasă. Însă contele de Luzy iubește sincer pe Laurette și nu ține seama de convențiile sociale. El regăsește pe Laurette la via tatălui ei, cumpără acestuia o mică proprietate și Bazile, fericit, consimte la căsătoria nu mai puțin fericită a fiicei sale care se întoarce la Paris.

Costache Conachi a tradus interesanta povestire morală *Alcibiade ou le moi*[17]. Discipolul lui Socrate caută o femeie care să-l iubească pentru el, nu pentru plăcerea ei însăși de a iubi un bărbat frumos și inteligent. Prima experiență nu-l satisface, fiindcă femeia, prudentă, de îndată ce nu i se mai procură senzații fizice, îl consideră

[16] *Contes moraux*, t. second, ed. cit.
[17] *Contes moraux*, t. premier, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

inutil. A doua încercare cu Glicérie nu dă nici ea rezultate, întrucît Glicérie declară că nici măcar nu s-ar căsători cu el, dacă voința părinților ar fi potrivnică. Alte experiențe cu o văduvă care-i pretindea a păstra secretul relațiunilor, cu Rodope, soția filozofă a unui magistrat și cu curtezana Erigone, eșuează și ele, ultima în chipul cel mai jalnic, Alcibiade fiind înlocuit pe dată ce pierde la curse cu tînărul cuceritor Pisicrate. Dezgustat de aventuri, Alcibiade se adresează lui Socrate care, bizuit și pe experiența proprie, îl sfătuiește să se însoare cu Glicérie, motivîndu-i acest lucru după cum urmează :

„... La prude, aime la plaisir ; elle le trouvait en vous ; vous l'en priviez, elle vous renvoie : ainsi des autres... C'est leur bonheur... qu'elles cherchaient dans leur amant. La jeune fille y voyait un époux qu'elle pouvait aimer en liberté & avec decence ; la veuve, un triomphe éclatant qui honorerait sa beauté ; la femme du Magistrat, un homme aimable et discret, avec qui, sans danger & sans éclat, sa philosophie & sa vertu pourraient prendre du relâche ; la Courtisane, un homme admiré, applaudi, desiré partout, qu'elle aurait le plaisir secret de posseder seul, tandis que toutes les beautés de la Grèce se disputeroient vainemant la gloire de la captiver..."

Cu privire la eu (le moi) Socrate îl învață că amorul e totdeauna egoist și că nici o femeie nu iubește decît dacă e măgulită ea însăși de obiectul dragostei sale și în speranța satisfacțiilor pe care iubirea i le va oferi. Filozoful ce avea de soție pe Xantipa îl îndemna prin urmare să se însoare cu Glicérie :

„Si votre femme est sage et raisonnable, vous serez un homme heureux ; si elle est méchante ou coquette, vous deviendrez un philosophe : vous ne pouvais jamais qu'y gagner."

(„Dacă soția este înțeleaptă și rezonabilă, vei fi un om fericit ; dacă e rea sau cochetă, vei deveni un filozof : n-ai putea în amîndouă cazurile decît să cîștigi.")

Foarte citit pretutindeni și la noi a fost romanul istoric *Bélisaire* scris în 1767. Este tot o poveste morală, un fel de *Princepe* machiavelic în pilde, ceea ce explică interesul pe care l-a trezit în lumea monarhilor contem-

porani (Ecaterina a doua a Rusiei, de exemplu, a tradus ostentativ în rusește capitolul XV, care tratează despre toleranță, incriminat de cenzura franceză pentru ideea că Dumnezeu, după concepția autorului, va admite în cer eroii păgîni ce au urmat cu fidelitate legea naturală).

Romanul înfățișează imperiul din răsărit în ultimii ani ai domniei lui Justinian. Împăratul a îmbătrînit și treburile de stat sînt părăsite. Pacea se cumpără cu bani, tinerii comandanți de trupe, neavînd altă întrebuințare, își petrec viața în chefuri. La unul din aceste chefuri, într-un castel din Tracia, sosește într-o seară, pe vreme de iarnă, un bătrîn orb, condus de un copil. Bătrînul, nu altul decît fostul general al lui Justinian, se așază la foc și tinerii exaltați, golind sticle de vin, se laudă că vor cuceri lumea. Belisariu surîde compătimitor. Îndată apoi i se află numele și, la amintirea vitejiilor sale trecute, starea actuală a generalului umple inimile tuturor de milă și de respect. Dar după ce a dat celor de față o lecție de virtute, bătrînul pleacă. Tibère, un tînăr demn de învățăturile bătrînului orb, povestește întîmplarea lui Justinian și acesta, mișcat, îl însărcinează să caute pe fostul său general căruia vrea să-i vorbească incognito. Într-un sat Belisariu întîlnește pe Gélimer, fost rege al vandalilor. Tocmai pe cînd se pregătea să pornească în căutarea familiei sale exilate, regele bulgarilor îl ia prizonier, spre a avea un sprijin împotriva lui Justinian. Nevoit să cedeze violenței, Belisariu urmează pe soldații care-l au în pază. Pe drum este umilit de un anume Bessas, funcționar îmbogățit din mînuirea necinstită a banilor publici, care rîde de nenorocirea lui Belisariu; unul din foștii săi dușmani. Bulgarii, cîștigați și ei de faima trecută a bătrînului, ucid pe Bessas. Cu toate acestea, Belisariu refuză onorurile regelui bulgarilor și barbarul, uimit, acceptă să-l trimită înapoi, acolo unde l-au găsit soldații săi. Țăranii pe care Belisariu i-a salvat de invazia hunilor vor să-l răzbune, dar generalul nu se mai gîndește decît la soția și fiica sa. Revederea acestora are loc într-un castel în ruină în prezența lui

Scanned with OKEN Scanner

Tiberiu sosit acolo mai înainte. Trimisul împăratului îi propune să se instaleze într-o casă a sa la țară, nobilul bătrîn îi răspunde că vrea să trăiască undeva obscur și uitat. Din devotament pentru împărat roagă totuși pe Tiberiu să avertizeze pe Justinian că bulgarii sînt în Tracia. În sfîrșit Justinian vede incognito pe Belisariu și amîndoi conversează asupra problemelor de politică și filozofie, conversație ce constituie miezul propriu-zis al cărții, conținutul ei de idei. Convins de nevinovăția lui Belisariu, Justinian îl readuce la curte și mărită pe Eudoxe, unica lui fiică, cu tînărul Tiberiu, viitorul împărat.

Romanul a fost deseori tradus în românește, prima dată, zice-se, de Samuil Micu[18] , a doua oară de Costache Conachi.[19] Aceste traduceri au rămas în manuscris și s-au pierdut. În 1843, T. Codrescu încearcă o nouă tălmăcire din care apărură fragmente în „Foaea pentru minte, inimă și literatură". În același an publică traducerea sa paharnicul Simion Marcovici, „profesor al colegiului național din Sf Sava" dedicînd-o lui Barbu Ştirbei, mare logofăt al dreptății și viitor domn al Țării Românești[20]. Traducerea din anul următor a Alexandrinei Magheru apărută fragmentar în „Curierul românesc" se tipărea „prin generozitatea M. Salle prea înălțatului Domn al Țerii Romanești Georgie D. Bibescu[21]". „Prețul ei moral, zicea Eliade despre scrierea lui Marmontel, este mare, ea poate sluji ca un fel de catehism la tot bărbatul de stat", părere pe care și-o însușea și redactorul de la „Foaea pentru minte..." : „Marmontel au scris pentru bărbații de

[18] Ion Bianu, *Viața și faptele lui Samuil Micu*, An. Acad. Rom., I., t. IX, p. 13.

[19] V. Pastiescu, *Literatura românească* în „Curierul românesc", 1839, no. 78.

[20] *Velisarie, scriere morală compusă în limba franțozească de Marmontel și tradusă slobod în cea românească*, Buc., în Tipografia Curții a lui Fr. Valbaum, 1843.

[21] *Velisarie* de Marmontel, secretar perpetuel al Academiei Françese..., Buc., în tipografia lui Eliade, 1844.

stat". Alexandrina Magheru dărui toate exemplarele traducerii lui Eliade spre a fi împărţite cititorilor gratuit.

Iată acum cîteva fragmente din capitolul XV (vorbeşte Velisarie) mai întîi în traducerea liberă, prescurtată, a lui Simion Marcovici :

„Frumos şi desfătător lucru este, fraţilor, a iubi pe Dumnezeu şi pe cei asemenea noă, a răsplăti răul cu binele, şi a vedea în dureri numai o cercare a virtuţii ! Dumnezeu pedepseşte numai cînd nu poate erta. Dacă nişte prinţi furioşi şi cumpliţi întrebuinţează focul, sabia şi tot felul de cazne ca să aducă pe oameni la dreapta credinţă, cu aceasta în loc de a întoarce pe cei rătăciţi la pocăinţă, îi aduc la mai mare ură, necinstesc religia, şi să fac călcători a poruncilor legii ; căci fiul lui Dumnezeu n-a întrebuinţat asemenea mijloace, ci blîndeţea, dragostea şi înduplecarea prin cuvinte şi prin fapte.

„Tot aceste mijloace se cuvine să întrebuinţeze şi oblăduitorul spre întemeerea mîntuitoarelor învăţături ale religii, adică a face pe oameni să judece de sfinţenia credinţei sale prin sfinţenia năravurilor, şi a da oblăduirea sa drept pildă şi chezăşuire a adevărului ce-l luminează şi-l povăţuieşte."

Alexandrina Magheru traduce mai exact după cum urmează :

„A iubi pe Dumnezeu, a iubi pe aproapele său ; ce alt mai simplu şi mai natural ! A voi bine aceluia ce ne face rău ; ce alt mai mare şi mai sublim ! A vedea în mîhnire ispitele virtutei ; ce alt mai mîngîietor pentru om ! După aceasta propuieşi (sic) mistere necuprinse de minte, că eu mă suppuiu, şi plîng pe aceia a cărora judecată este mai puţin luminată sau mai puţin suppusă decît a mea. Nădăjduiesc însă pentru dînşii în bunătatea unui părinte căruia toţi oamenii îi sunt fii, şi în milostivirea unui judecător care poate ierta rătăcirea...

„...Astfel e religia mea. Propuieo (sic) la toate popoarele, şi întrebese (sic) dacă ea nu e vrednică de veneraţie şi de dragoste ; toate glasurile naturei se vor înălţa în favoarea ei. Dar dacă silnicia şi cruzimea îi pun flacăra şi ferul în mînă, dacă prinţii ce o mărturisesc, făcînd din această lume un iad, chinuesc în numele unui Dumnezeu de pace, pe aceia ce ar trebui să-i iubească şi să-i plîngă ; să va crede din doă lucruri unul : sau că religia lor e barbară cu dînşii, sau că ei nu sînt vrednici de dînsa...

„... Dragostea este puntul de sprijenire al autorităţii care nu se cleatenă de cît cînd este afară din temelia sa. Cum vrei să deprinzi pe oameni a vedea un om înălţăndu-se ca un Dumnezeu, şi a porunci cu armele în mînă, a crede ceea ce crede el, a cugeta cum

cugetă el ? Întreabă pe generalii voştri dacă se poate îndupleca lumea cu isbiri cu sabia. Întreabăi (sic) ce a făcut în Africa asprimea şi siluirea întrebuinţată asupra vandalilor..

„... E cu mult mai lesne a face cineva fericiţi, de cît a-şi face prosaliţi ; şi un monarh are el singur mai multă putere asupra duhurilor de cît toţi prigonitorii împreună. E mult mai comod fără îndoială, a pune să înjunghie oamenii de cît ai (sic) convinge ; însă dacă suveranii ar întreba pe Dumnezeu ce armă să întrebuinţăm ca să facem a te adora oamenii după cum trebuie să fii adorat ? Şi dacă Dumnezeu ar bine voi să i se auză glasul, lear (sic) respunde : Virtuţile voastre..."

Tot în cap. XV vorbeşte şi Machiavelli despre virtuţile morale ale Principelui (lealtă, generositâ, liberalitâ) dar şi despre viţiile lui (slealtă, avarizia, avidită, crudeltà etc.), căci el nu este numai „virtuos", ci şi mare „simulatore e dissimulatore" uneori de-a dreptul cinic, din necesitate politică, în vreme ce Bélisaire al lui Marmontel concepe un principe exclusiv virtuos, cucernic, blînd cu supuşii şi tolerant.

Simplă întîmplare poate să fie faptul că A. Pelimon publica în 1846 un volum de *Poesii fugitive,* deşi în poetica sa din 1763 Marmontel grupa la categoria „poeziei fugitive", elegia, epigrama, oda, pastorala, madrigalul, epitaful, sonetul şi stanţele sau strofele, iar un capitol din *Regulile sau gramatica poeziei* de Eliade trata tocmai despre aşa-numitele *Poezii fugitive,* după cursul lui Lévizac şi Moysant (Elegiacul Parny publicase şi el un volum de *Poésies fugitives).*

☆

Nu se mai citeşte astăzi opera doamnei de Genlis (Stéphanie Félicité Ducrest de Saint-Aubin) care a fost totuşi odată foarte la modă în Franţa ca şi la noi. Contesa de Genlis (1746—1830) s-a făcut celebră prin faptul că a educat ca institutoare copiii ducelui de Orléans, pe Ludovic-Filip, fiul lui Philippe-Egalité. Scriitoarea avea însuşiri pedagogice şi se citează din sistemul său acela cu privire la învăţarea limbilor străine. La Saint-Lou copiii aveau fiecare cîte o grădină de care îngrijeau

singuri. Grădinarul nu le vorbea decît nemţeşte. Dineul era servit în limba engleză, se supa în italieneşte şi nu se vorbea franţuzeşte decît în intervale. Fără a dispreţui plăcerile (se spune că a fost amanta lui La Harpe pe care l-a ridiculizat cu toate acestea într-o nuvelă), contesa avea mari ambiţii literare (voia să refacă pe Diderot) şi a compus în toate genurile. Scria corect cu uşurinţă. Despre stilul ei se repeta o butadă către o actriţă: elle est toujours bien, jamais mieux.

Întîia traducere românească din opera doamnei de Genlis este *Zuma sau descoperire a scorţişoarei vindecătorii de friguri adecă: a hinei,* o nuvelă de caracter moral, *Zuma ou la découverte de Quinquina* (1817). Tălmăcirea datorită „K. K. tîlmaci a guberniei de Galiţia" Teodor Racoce a apărut într-un almanah, *Hrestomaticul românescu sau adunare a tot feliul de istorii... pe anul* 1820, editat de Petru Ecart la Cernăuţi. Acţiunea se petrece în Peru, la Lima, pe vremea ocupaţiei spaniole. Indienii cunosc efectul medical vindecător de friguri al scoarţei arborelui de quinquina. Întrucît spaniolii îi asupresc, ei fac un legămînt solemn de a nu trăda secretul medicamentului. Soţia guvernatorului proaspăt sosit din Spania se îmbolnăveşte tocmai de friguri. Zuma, soţia căpeteniei Mirvan, o femeie frumoasă şi simţitoare, (traducătorul crede a da un corespondent franţuzescului *subtile* prin turcescul *cilibiu),* încearcă s-o salveze strecurîndu-i pe furiş în pahar o jumătate din doza de chinină pe care o primeşte ea însăşi, bolnavă, în taină. Surprinsă asupra faptului, Zuma e învinuită de intenţii criminale faţă de stăpîna sa şi condamnată la moarte împreună cu Mirvan. În momentul cînd i se pregăteşte rugul, stăpîna, generoasă, vine cu lectica la faţa locului şi opreşte execuţia. Poporul, impresionat de mărinimia soţiei guvernatorului, dezleagă pe acuzaţi de jurămînt, jertfa Zumei e dată în vileag şi praful miraculos, încercat de guvernatorul însuşi, îşi face efectul. Mme. de Genlis concura *Les Incas* de Marmontel.

Scanned with OKEN Scanner

C. Negruzzi a reluat traducerea lui Racoce în 1822, la Şirăuţi, lîngă Hotin, unde va tălmăci şi *Le trépied d'Hélène* a lui Marmontel. A sa *Zuma sau descoperirea scorţişoarei tămăduitoare de friguri adecă a hinei* a rămas în manuscris (nr. 3558). Ceva din nuvela doamnei de Genlis pare a fi servit însă lui Negruzzi în portretul lui Daniil Scavinschi, faimosul poet spiţer care-şi petrecea zilele „plămădind cantaride şi pisînd chinină".

Era cu neputinţă ca pedagogia doamnei de Genlis să nu intereseze pe Eliade şi într-adevăr vedem că în „Curierul românesc" încep să apară din 1839[22] capitole din *Asupra educaţiei. Din scrisorile doamnei de Genlis*, de fapt din *Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation, contenant tous les principes relatifs aux trois différents plans d'Éducation des Princes, des jeunes Personnes, et des Hommes*[23]. Opera întreagă programată pentru *Biblioteca Universală* n-a găsit un traducător cu destulă răbdare care să ducă la capăt iniţiativa lui Eliade. În schimb s-a găsit un traducător pentru nuvela „istorică" *Mademoiselle de Clermont*[24], singura operă a doamnei de Genlis analizată de Sainte-Beuve.

E o nuvelă cam leşinată înfăţişînd dragostea discretă dintre prinţesa de Clermont şi ducele de Melun ucis în ziua nunţii în pădure de un cerb. Nuvela e socotită de autoare „istorică" pentru că se inspiră dintr-o întîmplare reală şi are scopuri instructive : „Je ne veux intéresser que par la vérité..." — afirmă sciitoarea — „plaire en n'offrant que des tableaux touchants et fidèles, c'est instruire"...

Acest lucru pare a fi reţinut şi atenţia traducătorului, profesorul de la Cerneţ, Iancu Brezoianu, un elev al lui Eliade, prieten bun cu Grigore Pleşoianu : „Voiu a interesa — tălmăceşte el — numai prin adevăr ; ... a place

[22] Nr. 82—84, 87, 91—93, 100—101, 119—120 şi 1840 nr. 6.
[23] A Vienne, Chez les frères Gay, Imprimeurs-Libraires, 1785, (3 vol).
[24] Paris, Werdet et Lequien fils, 1827 (Collection des meilleurs romans françois dédiés aux Dames).

Scanned with OKEN Scanner

înfățișînd numai tablouri care mișcă sufletul și vrednice de credință, este a învăța"[25].

În fragmentul autobiografic *Cum am învățat românește*, C. Negruzzi povestește că citise din biblioteca tatălui său două „romanțuri" de Mme de Genlis în traduceri manuscrise, *Înconjurarea cetății Roșela* și *Cavalerii Lebedei*.

Le siége de la Rochelle ou malheur et la conscience[26] nu-i un roman istoric cum s-ar putea crede din titlu. Asediul Rochellei de către soldații ducelui de Angoulême din ordinul cardinalului Richelieu în vremea conflictului dintre catolici și calviniști din timpul lui Ludovic al XIII-lea nu-i decît un episod în acest roman. Valmore, văduv cu un copil de șase ani, Jules, este pe punctul de a se căsători cu Clara Montalban. Se întîmplă însă o îngrozitoare nenorocire. În absența lui Valmore și în momentul tocmai cînd Clara se ascunsese ca să facă o surpriză copilului căruia îi aducea un coș cu piersici la castelul unde era supravegheat, Jules este ucis cu un pumnal de Montalban ce spera în felul acesta, căsătorindu-și fata cu Valmore, să moștenească averea rămasă de la bunicul copilului. Găsită la fața locului, Clara este acuzată de omor și cum ea nu poate destăinui adevărul, în cauză fiind tatăl său, este condamnată la moarte prin eșafod. Grațiată in extremis prin rugămințile lui Valmore, Clara e transportată la o mînăstire-închisoare. Temîndu-se să nu fie trădat, Montalban o strămută într-un castel al său de unde o salvează părintele Arsène, un bătrîn preot care-o încurajase și în cursul procesului, convins de nevinovăția ei. Clara se instalează acum într-un sat din apropierea fortului Rochellei, la familia Jerson, unde va revedea, fără a fi la rîndul ei recunoscută, pe Valmore, comandant al unei divizii regale împotriva rebelilor ducelui de Rohan.

[25] *Prințesa de Clermont sau nuvelă istorică*, Buc., în tipografia lui Eliade, 1842.

[26] Paris, Passard, 1852 (Petite Encyclopedie Récréative).

Înainte de a fi recunoscută, Clara e dusă mai departe în Germania de părintele Arsène spre a fi în siguranță. Aci, Clara nimerește la palatul Electorului ca însoțitoare a fiicei Electorului Euphéme. Aceasta se împrietenește într-atîta cu ea încît îi mărturisește secretul vieții sale: cum se căsătorise în taină cu contele Rosenberg a cărui soție era de douăzeci de ani, fără știrea tatălui ei. Din motive neînțelese deocamdată, Rosenberg o privește de la început cu asprime și în cele din urmă o alungă de la palat, Clara fiind nevoită a se întoarce la familia Jerson în Franța. Pentru a doua oară calviniștii conduși de Rohan erau asediați la Roșela. De data aceasta printre partizanii ducelui se află și Montalban. La instigația acestuia, părintele Arsène fusese prins și încarcerat sub învinuire de fanatism catolic, iar Valmore, grav rănit în lupte, este luat prizonier. Clara, soră de caritate călugăriță, obține de la Rohan eliberarea părintelui Arsène. Cu acest prilej se dă pe față și crima lui Montalban. Contele Rosenberg, care lupta și el în tabăra calviniștilor, văzînd că Clara este nevinovată lămurește că adevăratul ei tată este el și că Montalban nu avusese decît însărcinarea din partea lui să ascundă fructul unei căsătorii secrete. În sfîrșit, regele încheie pace cu Rohan și Clara se întoarce cu tatăl ei în Germania unde Electorul recunoaște pe conte de ginere și pe Clara de nepoată, aceasta din urmă căsătorindu-se cu Valmore.

Romanul este moral în sens religios și autoarea îndrăznea să-l compare cu *Atala* de Chateaubriand, reclamîndu-și nu numai originalitatea dar și superioritatea punctului de vedere etic. Nu degeaba o poreclise Chénier *Mère de l'Eglise*.

În românește romanul a fost tradus în 1852 de A. Poenaru, *Încungiurarea Roșelei sau nenorocirea și conștiința de la Mm. Janli.*[27]

„Au déclin du plus beau jour d'un été brulant, le jeune et vertueux Valmore et sa respectable soeur, fatigués d'une longue

[27] I—IV., Buc., în Tipografia Colegiului Național.

promenade dans les champs, s'arrêtèrent sur le bord d'un prairie ; Valmore tenait par main le petit Jules, son enfant ; il lui permit d'aller cueillir des fleurs..."

„Către povîrnirea uniea din cele mai frumoase zile d-o vară arzătoare, tînărul şi virtuosul Valmor şi respectabila sa soră, osteniţi d-o lungă preumblare prin holde, se opriră pe marginea unei livezi. Valmor ţinea de mînă pe Julie, copilul său, căruia-i dete voe să se ducă a culege flori..."

Tema doamnei de Genlis este dramatică şi chiar ţipător dramatică. De aceea, romanul a şi fost dramatizat de Helena Baitler sub titlul *Clara sau victima virtuţii* (dramă în 5 acte, 3 tablouri şi un prolog), foarte aproape de text, acţiunea debutînd cu căsătoria secretă a contelui Rosenberg[28]. De va fi fost reprezentată, piesa trebuie să fi făcut să curgă multe lacrimi.

Am văzut că nu s-au tradus decît fragmente din romanul în scrisori *Adèle et Théodore*. În întregime s-a tradus în 1852, la Iaşi, romanul în scrisori *Palmira şi Flaminia sau secretul,*[29] de Sofia Coce, povesteşte de asemenea cu înţeles moral educativ *(Palmire et Flaminie, ou le secret).*[30]

Palmira, adică domnişoara de Nantel, se căsătoreşte cu contele Şarl d'Elmas. Rămînînd orfană la 16 ani, Flaminia, nepoată a Palmirei, este adusă împreună cu guvernanta sa la contesa de Nantel. O altă rudă, generalul de Gerzan nutreşte gîndul de a mărita pe Flaminia cu marchizul de Nelmur, un bogat tînăr bine crescut după principiile religioase de părintele d'Erlac. Însă Nelmur s-a împrietenit cu Sent-Sermin şi lumea crede că se va căsători cu sora acestuia Anastasia. Atît Palmira cît şi Nelmur se întrec în milostenii, amîndoi întîlnindu-se în casa unui bătrîn negustor ruinat pe care-l ajută să-şi mărite fata. Nelmur, care este văr cu Flaminia, oferise mamei acesteia o pensie, dar doamna de

[28] (Din scrierile d-nei Jenli) Buc., Tip. D. Aug. Laurian, 1875.
[29] Compusă de Doamna Contesa de Jenlis, Iaşii, Tipografia Româno-franţeză, 2 vol.
[30] Paris, Maradan, 1821, 2 vol.

Scanned with OKEN Scanner

Melroz o refuzase. Spre a-și ajuta vara orfană, marchizul dă de asemenea un inel de 14 000 de franci din care Flaminia ar urma să miluiască pe săraci. Inelul e cumpărat de Gerzan pentru ca Flaminia să nu fie jignită în opera sa filantropică. De la Blanfort, un prieten al contelui d'Elmas, Palmira află că soțul ei pierde bani la cărți și o înșeală. Blanfort îi spune aceste lucruri spre a o seduce, dar Palmira, mamă, nu cedează. Sent-Sernin plecat cu Nelmur la Londra este ucis într-un duel, din care cauză părinții lui Sent-Sernin imploră pe Nelmur la întoarcere să le aducă o mîngîiere prin însoțirea cu Anastasia. Dar marchizul refuză cererea într-un chip inexplicabil. Totdeodată refuză și căsătoria cu Flaminia propusă de generalul Gerzan. Chemată să ajute o femeie sărmană, Palmira este arestată de soțul ei care, bănuind o întîlnire amoroasă, o urmărea. Flaminia confirmă că mătușa sa primise într-adevăr o invitație de a merge la d-na Selvir, fiindcă vroise s-o ia și pe ea, dar ea, neputînd întreba guvernanta dacă se cuvine s-o însoțească, nu primise. De fapt invitația era ticluită de Blanfort, îndrăgostitul voind să smulgă cu forța ceea ce nu i se acordase din dragoste. Duelul între d'Elmas și Blanfort este împiedicat de Nelmur, care cu această ocazie dă în vileag secretul său. Nelmur era ucigașul (în duel) al prietenului său Sent-Sernin. Sent-Sernin, gelos, pălmuise la lady Sara M. pe Nelmur și acesta amețit de băutură îl ucisese în duel. De aceea marchizul nu se căsătorise cu Anastasia, măritată, în cele din urmă cu altcineva. Toți recunoscînd acum că Nelmur, deși cu o crimă pe conștiință, era un om de onoare și făcuse destule acte de caritate spre a-și răscumpăra păcatul (între altele achitase și datoriile făcute de Sent-Sernin la Londra), marchizul se căsătorește cu Flaminia. Acest fapt readuce și pacea în căminul Palmirei întrucît soțul ei crezuse că fusese ceva între ea și Nelmur. Blanfort, devenit și el virtuos, pleacă din țară ca diplomat. Nelmur are plăcuta surpriză de a constata că multe tablouri cumpărate de el fusese pictate de Flaminia și vîndute în folosul săraci-

lor. Poetul nostru C. Conachi care împărțea calicilor pomeni în firfirici nu era străin de acest spirit.

Cum se vede, toate personajele d-nei de Genlis sînt bune, miloase și generoase, bărbații ca și femeile. Dacă vreunul are apucături rele, acestea sînt corectate pînă la urmă, pentru ca spiritul binelui să triumfe asupra răului. A pretinde însă caractere de la această scriitoare ar fi o aventură.

Les Chevaliers du cygne ou la cour de Charlemagne[31] pe care l-a tradus în românește A. Vasiliu în 1853 sub titlul *Frații de arme sau curtea lui Carlomanus împăratul Franței*[32] este o speță de roman „courtois", fără valoare documentară, deși autoarea era informată asupra epocii și intenția evocării istorice e mărturisită. Accentul cade pe elementul aventuros și, se înțelege, pe cel moral educativ.

Eroii, atestați, sînt Olivier, nepotul lui Roland și prietenul său Isambard, Charlemagne însuși și o serie de alte personaje episodice, romanul tot fiind o reunire de cîntece de gestă. Deviza celor doi frați de arme este „glorie și prietenie" și blazonul înscris pe scut „Candeur et loyauté".

Spre a nu fi bănuit că ar fi ridicat ochii asupra unei fiice a împăratului, Isambard pleacă la Constantinopol și ia parte aci la un turnir în care învinge pe Nicefor și Staurace, doi cavaleri îndrăgostiți de o prințesă din sîngele lui Charlemagne, Armoflède. La curtea lui Charlemagne, Armoflède trecea drept soția în secret a lui Olivier (autoarea are o vădită predilecție pentru „căsătoriile secrete"). Totodată, Armoflède era urmărită cu o pasiune furtunoasă de prințul lombard Adalgise. La întoarcere, Isambard află că Olivier fusese rănit cu prilejul unui atentat împotriva prințesei saxone Célanire și că prințesa murind, Olivier plecase în lume. Célanire era

[31] I—III, A Paris, Chez Maradan, 1811.
[32] I—III, Iași, Buciumul roman, 1853; IV, Iași, Tip. Institutul Albinei, 1854; V—VI, Iași, Buciumul roman, 1854.

Scanned with OKEN Scanner

fiica regelui saxon Vitikind care, învins de Charlemagne, trăia ca prizonier la curtea acestuia, cu onorurile cuvenite unui rege. În timpul luptei, Olivier salvase viața lui Vitikind și, drept răsplată, acesta voia să-i acorde mîna fiicei sale. Însă Célanire era promisă prințului Albion. Dînd de urma lui Olivier, Isambard află de la acesta lucruri uimitoare (care ocupă o jumătate de roman). Célanire a fost ucisă chiar de Olivier, din gelozie și printr-o intrigă criminală a Armoflèdei. Într-adevăr, Célanire nu iubea pe Albion și, îndrăgostită de salvatorul tatălui ei, acceptase să se mărite cu el în secret. Cum între timp Albion murise, căsătoria tăinuită putea fi dată pe față, dacă tocmai acum Armoflède, prietenă perfidă a Célanirei, n-ar fi aținat gelozia lui Olivier făcîndu-l să privească de departe o scenă dubioasă între soția sa și un bărbat care nu era altul decît Diaaulas, fratele Célanirei. Célanire lămurește acest lucru, înainte de a muri, soțului ei printr-o scrisoare pe care o duce chiar Daaulas. Neconsolatul Olivier și Isambard se decid să meargă în ajutorul prințesei Clèves, Béatrix, căreia-i declarase război, fiindcă fusese refuzat ca soț, contele de Bavaria, Gérold. Pe drum frații de arme întîlnesc alți cavaleri și fac sau ascultă diferite povestiri de fapte eroice. Armoflède ispitește în mai multe rînduri pe Isambard, fără succes, silindu-l să lupte din această cauză de fiecare dată cu Adalgise, aliat al lui Gérold. Tot Armoflède se înfățișase goală într-o grădină lui Ogier danezul, sub numele de Aminta (Ogier va merge și el în apărarea Béatrixei). Olivier eliberează din închisorile lui Rotbold pe Ordalie, fiica regelui Saxoniei Iliska, soție a lui Diaaulas. Diaaulas, fratele Célanirei, trece la catolicism. Cu toate că iubea pe Béatrix, Gérold nu se dăduse în lături de a seduce pe Maria, iubita prietenului său Meinrad. Acesta devenise apoi călugăr, iar Maria dispăruse fără urme. La curtea lui Gérold se afla ca oaspete persanul Giaffar, scăpat și el într-o anume împrejurare de la moarte de Olivier. Episodul lui Giaffar este poate cel mai interesant din roman. E o poveste de Halima. Nu-

Scanned with OKEN Scanner

mele adevărat al lui Giaffar era Barmécide şi sub acest nume Giaffar fusese vizir al califului Aaron Raschid (La Harpe întocmise şi el o tragedie, mediocră, a Barmecizilor). Barmécide intrase în graţiile califului ca inventator în Persia al orgăi. Numit vizir, se înamorase de sora califului Abassa. Aceasta era atît de frumoasă încît califul ar fi luat-o el însuşi de soţie de nu i-ar fi fost soră. Ca frate, el consimţea la căsătoria ei cu Barmécide, dar numai formal, cu condiţia ca soţii să nu conviţuiască. Călcînd legămîntul, Barmécide este osîndit la moarte, iar Abassa la închisoare. Amîndoi sînt salvaţi de un sclav, Nasuf, care înlesneşte fuga lui Barmécide peste hotare, mai în urmă şi a Abassei. Barmécide, ambasadorul lui Gérold la curtea prinţesei de Clèves, regăseşte aci pe Abassa şi este scăpat de la moarte într-o luptă chiar de fiul său, Mirva, expatriat şi el de Nasuf şi crescut de Ordalie şi Daaulas. Ogier, danezul, şi în cele din urmă şi Adalgise, se conving că Armoflède este o curtezană, dealtfel desfigurată din cauza filtrurilor amoroase pe care le bea, părăsită de toţi. În lupta care se dă între cele două tabere Gérold este învins şi luat prizonier de Olivier. Grav rănit, Gérold e îngrijit de o prietenă a prinţesei de Clèves, Délie, care nu era alta decît Maria. De abia acum se îndrăgosteşte de ea Gérold, din păcate prea tîrziu, căci Maria se călugăreşte. Prinţesa de Clèves iubeşte pe curajosul cavaler Olivier, dar, deşi Béatrix seamănă în chip uimitor cu Célanire, acesta vrea să rămînă credincios memoriei fostei sale soţii. Béatrix instituie în onoarea cavalerilor Olivier şi Isambard ordinul Lebedei (les chevaliers du Cygne). Dar într-o luptă finală cu alţi peţitori ai prinţesei, Olivier este ucis mişeleşte de Teodon, regele Panoniei şi pe patul de moarte virtuosul Olivier conjură pe generosul Isambard să se căsătorească el cu Béatrix (Isambard, deşi iubea pe Béatrix, din stimă şi devotament pentru prietenul său de arme, se dăduse în lături).

Mai sînt şi alte episoade în *Cavalerii Lebedei*, scriere ce încîntase copilăria lui C. Negruzzi, ca de pildă acela

al Axianei, fiica regelui Asturiei, căsătorit cu eliberatorul Sarazinilor Abdérame pe care-l părăsește, deoarece, proclamat rege, acesta își asuprește poporul (ea omoară în luptă pe Rotbold, persecutorul Ordaliei). În genere aceste episoade sînt conduse cu abilitate și țin trează curiozitatea cititorului chiar în cazul celor referitoare la Armoflède, personaj caricatural și inverosimil. Însă autoarea a vrut să-l opună temperamentului senin al Célanirei, după cum Aaron Raschid este opus lui Charlemagne (acesta din urmă este gata să-și dea o fată după Olivier pentru a-i răsplăti faptele de arme). Întrucît privește stilul narațiunii, doamna de Genlis este totdeauna bine, niciodată mai bine (traducerea lui A. Vasiliu este modestă, cu unele surprize neologistice : în loc de *a decis* se traduce *a decedat).* Printre prenumeranții publicației găsim pe A. Russo, A. Donici, D. Bojinca, Iancu Gane, comisul N. Beldiceanu din Fălticeni etc.

Planul doamnei de Genlis era de a compune nici mai mult nici mai puțin decît o epopee și romanul se și începe cu o invocație :

„... O siècles brillans de l'antique chevalerie ! C'est vous que je veux célébrer. On me demande des tableaux naïfs, nobles et touchans et je ne les chercherai que dans vos fastes glorieux. Quand je voudrai peindre les artifics de la coquetterie, le manège des courtisans, l'art perfide et frivole de séduire et de tromper, il me suffira de regarder autour de moi ; mais si je veux peindre l'amour constant et pasioné, l'amitié sublime et fidèle, l'enthousiasme de la gloire et de la vertu, ou trouverai-je des modèles parfaits ? Hélas ! cherchons-les dans l'histoire, puisque les siècles où je suis née ne pourrait me les offrir..."

Traducătorul român n-a găsit necesar să mai tălmăcească această introducere (din care am reprodus numai o parte) intrînd direct în subiect :

„Parmi ces braves guerriers, et cette brillante jeunesse, l'ornement et la gloire de la cour de Charlemagne, on distinguoit surtout deux jeunes chevaliers, également célèbres par leur vaillance, leurs exploits et la vive et tendre amitié qui les unissoit l'un à l'autre. Ils étoient frères d'armes..."

Scanned with OKEN Scanner

„Între bravii resbelnici și brilanta giunime, ornamentul și gloriea curții lui Carlomanus, se distingea doi cavaleri giuni, deopotrivă faimoși prin a lor bravură, fapte și frageda amiciție ce-i lega unul către altul. Ei era frați de arme..."

Opera pedagogică propriu-zisă a doamnei de Genlis este astăzi cu desăvîrșire moartă. Cea literar pedagogică (*Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques* din care face parte și *Mademoiselle de Clermont*) este imitată și prea didactică cînd nu e dulceag sentimentală. Autoarea concura pe Marmontel căruia îi reproșa că nu e îndeajuns de moral („Autorul — zicea ea în *Les deux réputations* — recunoaște singur că *La Bergère des Alpes* și *Annette et Lubin*... nu sînt povestiri morale ; după părerea mea nimic mai puțin moral ca *Alcibiade* și *Laurette*").

Cu toate acestea s-au tradus la noi chiar după 1900 povestiri morale de d-na de Genlis[33] probabil din volumele *Nouvelles* din 1804 sau din *Six nouvelles morales et religieuses* din 1821[34] căci nu le-am găsit în cele șase volume de *Contes moraux* de la Maradan (1904). Temele sînt democratice, deși mai mult religios-etice decît sociale. A fi om bun după d-na de Genlis înseamnă a face acte de caritate, pomeni, a înfia copii părăsiți, a ajuta nobili scăpătați. Portarul Chassin înlesnește instrucția fiului unui cultivator, iar cînd acesta murind îi lasă prin testament o sumă de bani, portarul o dă unei rude a acelui mort prin intermediul lui Marmontel însuși, secretarul perpetuu al Academiei (*Recunoștință și cinste*). D-na de Varonne, nobilă sărăcită din Anglia (fiindcă i s-a tăiat pensia), e ajutată de lacheul Ambrozie, pînă ce noul rege îi dă din nou pensie (amănuntul poate fi autobiografic). Cînd Ambrozie se îmbolnăvește, d-na de Varonne ajută la rîndul ei pe credinciosul servitor (*Căldărarul*). Irina crescută în lux, nu capătă deprinderi bune decît cînd duce o viață modestă și face milostenii (*Viața în lux și viața în simpli-*

[33] *Povestiri morale pentru tinerime* (traducere anonimă), Buc., Minerva, 1905.

[34] Paris, L. Janet.

Scanned with OKEN Scanner

tate). Aceeași e tema din *Îndreptarea unei fete leneșe*. Abia după ce rămîne orfană de tată și după ce pleacă cu mama ei în Elveția spre a trăi simplu în mijlocul naturii, Cornelia (care face cunoștință cu Gessner la Zürich) devine o fată silitoare și se mărită cu fața mîncată de vărsat. *Pamela sau o fericită adoptare* este povestirea adopțiunii Pamelei Selwin de către o doamnă din Franța (Doamna de Genlis a făcut astfel de acte de binefacere).

Scriitoarea, concurînd de asemenea pe Marmontel, a refăcut romanul acestuia *Bélisaire* (1808) cu intenția de a restabili majestatea imperială a lui Justinian ce i se părea diminuată de măreția suferințelor generalului. Nenorocirile acestuia la d-na de Genlis nu mai vin de la Justinian, ci sînt cauzate de rivalitatea unui eunuc. De asemenea, regele vandal Gélimer, învins odinioară de Bélisaire, devine confesorul fostului său dușman. *El* predică generalului iertarea injuriilor, răbdare și rezignație. Totul arată că d-na de Genlis era născută să fie institutoarea regelui Louis-Philippe. Acest roman n-a avut ecou la noi, inferior cum e celui al lui Marmontel.

Nu au avut ecou la noi memoriile d-nei de Genlis, *Mémoires inédits sur le XVIII-e siècle et sur la Révolution* (1825). Scriitoarea a asistat la luarea Bastiliei în 1789. Prin ideile sale își atrăsese ura Mariei Antoinette și a ducelui de Orléans.

Scanned with OKEN Scanner

IDENTIFICĂRI

Este cunoscut faptul că pînă la 1850 şi adesea chiar şi după această dată traducătorii români de opere literare străine nu dau numele autorului din care tălmăcesc. Cînd se mai întîmplă ca traducătorul să schimbe şi titlul originalului, identificarea acestuia devine cu atît mai grea. Astfel s-a întîmplat că nici după o sută de ani cercetătorii noştri n-au putut descoperi originalele traducerilor de la începuturile literaturii noastre moderne. Ne propunem în rîndurile de mai jos să facem noi cîteva din aceste identificări.

Tragedia lui Sapor. Ms. 445 din Biblioteca Academiei R.S.R. conţine în copia serdarului Ioan Gorovei din 1807 o traducere a tragediei regelui din dinastia persană a Sasanizilor *Artaxerxu.* S-a dovedit că este vorba de o tălmăcire prin intermediar grecesc a piesei *Artaxerxe* de Pietro Metastasio. De asemenea, o altă tragedie, tot despre un rege persan, *Hosrois,* tradusă de vornicul Alecu

Beldiman în 1784, este, cum s-a arătat, traducerea piesei *Siroe* de același Metastasio, tot prin intermediar grecesc. Nici Ramiro Ortiz, nici Al. Ciorănescu, care s-au ocupat de tălmăcirile lui Beldiman, n-au putut să spună însă cui aparține a treia piesă despre un rege Sasanid și anume *Tragedia lui Sapor*. Dacă cei doi comparatiști s-ar fi uitat și prin operele complete ale lui Regnard din care Alecu Beldiman a tradus *Menehmii sau frați cei de gemine* ar fi descoperit ușor că *Sapor* este tălmăcită din acest comediograf francez.

Sapor, tragédie en cinq actes, este o piesă neterminată și n-a fost niciodată reprezentată. Acțiunea se petrece în Palmira, capitala Siriei. Împăratul roman Aurelian, a făcut, în urma luptelor, prizonieră pe regina Zénobie, pe fiica acesteia Ismène și pe Sapor, fiul regelui Persiei, logodnic al Ismenei. Aurelian, îndrăgostit de Ismène, pune la cale asasinarea lui Sapor. Dar înștiințată de moartea acestuia, Ismène, la rîndul ei, se sinucide. Aurelian va duce la Roma, în carul său de triumf numai pe Zénobie.

De ce a tradus Beldiman această piesă ? Probabil pentru a completa trilogia Sasanizilor sau pentru că în *Sapor* de Regnard apare împăratul Aurelian, cel care a părăsit în anul 272 Dacia. Tragedia debutează cu cuvintele Zenobiei, adresate confidentului ei Théone :

Enfin nous voyons cette grande journée
Qui de tout l'Orient règle la destinée ;
Nous la voyons, Théone, et nos bras désarmés
Rougissent sous les fers dont ils sont opprimés.
Nos honneurs sont détruites : cette grandeur suprême,
Ces armes, ces soldats, ces rois, ce diadème,
Cet éclat triomphant qui brillait dans ma cour,
Tout s'est évanoui dans l'espace d'un jour...

Ceea ce Beldiman traduce (ms. 3331) :

Iată ziua acea mare o vedem că au sosit
Întru carea Răsăritul ia cumplitul său sfîrșit ;
O privim Theon cu jale căci de arme dezbrăcați
Ne-ncujbăm supt lanțuri grele în care ne țin legați.
Cinstea noastră îi căzută : unde-i slava cea înaltă,

Scanned with OKEN Scanner

Arme, ostași și crăie, corona cea luminată,
Unde-i acea strălucire, ce curtea îmi lumina,
Toate într-o zi trecură, vai mie n-oi suspina.

Bunul gospodariu. Ms. Bibliotecii Academiei R.S.R. nr. 2682 conține *Bunul gospodariu,* „moralicească comedie din compunerile domnului Carl Goldoni, tradusă din dialect grecesc, de Panaite Idierul în anul 1837“ (scrisă de I. Voinescu la 1838).

Cum vedem, aci traducătorul, actorul iești Panaite Idierul, dă numele autorului din care tălmăcește, cu toate acestea nici una din piesele lui Carlo Goldoni nu se cheamă în original *Bunul gospodar.*

Titlul original al comediei este *Il padre di famiglia* și piesa se găsește în volumul al patrulea al operelor complete ale comediografului italian (*Collezione completa delle commedie di signor Carlo Goldoni.* Nella stamperia di Tommaso Masi, Livorno, 1788).

Comedia ne înfățișează un tată de familie, pe Pancrazio, care nu e numai „maestro d'economia“ (bun gospodar) ci știe să-și administreze tot atît de bine și copiii. Pancrazio, negustor, este căsătorit a doua oară cu Beatrice. Cum e și firesc, aceasta ține în special la fiul ei Florindo, în vreme ce Pancrazio ține mai mult la Lelio, fiul din prima căsătorie. Amîndoi fiii sînt instruiți de preceptorul Ottavio. Caracterul rău al lui Florindo nu întîrzie a se da pe față. Alintat de mama sa, Florindo capătă de la aceasta un inel în scopul de a se logodi cu una din fiicele doctorului Geronio, Florindo oferă inelul Fiammettei, cameriera lui Pancrazio și promițîndu-i c-o ia în căsătorie îi ia brățările de aur. Apoi sustrage tatălui său un săculeț cu 300 de scuzi, aduși de Lelio, fură giuvaerurile mamei sale și răpește pe Rosaura, fiica lui Geronio. Lelio, crezîndu-se bănuit de lipsa banilor, fuge de acasă. La sfîrșit lucrurile se dau pe față și Pancrazio procedează ca un adevărat tată de familie. Osîndește pe Florindo să-și corecteze deprinderile umblînd patru ani pe mare. Rosaura, care a înlesnit ea însăși să fie răpită, e trimisă să-și aștepte soțul la țară patru ani. Lelio e însurat cu

Eleonora, cea de a doua fiică, ascultătoare, a lui Geronio. Fiammetta, care a fost înșelată de Florindo, va căpăta o zestre spre a se mărita. Ottavio, sfătuitorul cel rău al lui Florindo, e trimis la închisoare, iar Beatrice, deoarece nu și-a crescut cum trebuie fiul, izgonită.

Deși traducerea s-a făcut prin intermediar grecesc, totuși se apropie foarte bine de originalul italian. Numele personajelor sînt ușor schimbate: Lelio devine Lazăr, Geronio Gherman, Pancrazio Pangratie. Iată scena întîia:

Lelio ad un tavolino, che studia. Florindo *all'altro tavolino, che scrive.* Ottavio, *che assiste all'una, ed all'altro.*

Ottav. Testa dura, durissima, come un marmo *(a Lelio).*

Lel. Avete ragione, Signore Maestro; sono un poco dura di cervello; ma poi sapete che quando ho inteso, non fa disonore al Maestro.

Ottav. Bell'onor, che mi fate! Ignorantaccio! Guardate un poco vostro fratello. Egli è molto più giovane di voi, e impara più facilmente.

Lazăr, *la o masă citește;* Florind, *la cealaltă scrie;* Octavie, *să preumblă.*

Octavie: E! Dobitocule, ci nătărău ești.

Lazăr: Ai dreptate dascăle, cam așa sînt, dar pre bine știi că ori cu cîte mă însărcinezi în studii, nu te rușinez.

Octavie: Frumos mă respectezi prostule, privește pe frati-tău, care deși mult mai tînăr de vîrstă, învață însă mai cu lesnire.

Menționăm că în 1957 cînd s-au comemorat două sute cincizeci de ani de la nașterea lui Carlo Goldoni, nimeni n-a pomenit și de această comedie, care este, cred, prima ce s-a tradus în românește, deși nu direct din limba italiană.

Ahil. În 1843 apare la Iași la Cantora Foaiei Sătești, „*Ahil,* dramă eroică în patru acte de Metastasio, tradusă de Iordachi Sion".

Alexandru Ciorănescu în articolul său despre „Metastasio în România" (*Literatură comparată,* Buc., 1944) arată că în ciuda indicației de pe copertă, traducerea lui Iordachi Sion este un fals. Nu are nici o legătură cu piesa lui Metastasio, *Achille in Sciro,* singura piesă în care Metastasio își alege ca personaj pe eroul homeric. În piesa

Scanned with OKEN Scanner

tradusă de Iordachi Sion este vorba de mînia lui Ahile, de moartea lui Patrocle şi de împăcarea finală a lui Ahile cu Agamemnon. În piesa lui Metastasio se vorbeşte de cu totul altceva. Tetis, mama lui Ahile, temîndu-se ca fiul ei să nu fie luat în război, îl ascunde în insula Sciro la regele Licomede. Ahile, îmbrăcat în haine de fată şi purtînd numele de Pirra, se îndrăgosteşte de fiica regelui, Deidamia. Aci e descoperit de Ulisse care-l convinge să ia parte la războiul troian. Atunci de cine este piesa tradusă de Iordachi Sion ? Iată — zice Alexandru Ciorănescu — „o întrebare încă nedeslegată".

Putem deslega întrebarea dacă citim *Suvenire contimpurane* de G. (Iordachi) Sion, la capitolul „Din tinereţe".

„Moştenisem — scrie G. Sion — de la maică mea vreo zece cărţi greceşti, pe care le păstram cu religiozitate, ca dulci suvenire despre memoria ei.

Ele în adevăr adeseori îmi aduceau aminte cum, pe cînd eram mic, îmi făcea cîte o lectură plăcută şi cum, după ce mă făcusem mai mare, mă punea să-i citesc cu voce tare. Între acestea era o broşurică ce cuprindea o tragedie în versuri, intitulată „Ahilefs" şi compusă de Anastasie Christopulo în limba dorico-eolică, limbă care o preconizau unii din scriitorii greci moderni după preceptele celebrului Corai. Cînd mă simţii în stare a face versuri, îmi veni ideea să traduc acest opuscul, în memoria maicii mele care afecţiona pe acest autor, pe care-l cunoscuse la Constantinopole şi despre care vorbia cu entuziasm."

Mai departe Sion povesteşte cum s-a prezentat cu traducerea sa la Cantora Foaiei Săteşti şi cum Mihail Kogălniceanu a intervenit pentru tipărirea piesei „pe credit". Este foarte probabil că Mihail Kogălniceanu a schimbat pe coperta cărţii numele lui Anastasie Hristopulos cu acela al lui Metastasio, în credinţa poate că Hristopulos tradusese la rîndul său piesa după Metastasio, poet reputat atunci. Astfel s-a ajuns la falsul pomenit. Ceea ce e cert, este că Sion a tradus piesa din greceşte după Hristopulos. Drama eroică în patru acte a acestuia, scrisă în dialect eolo-doric, se află dată ca exemplu la sfîrşitul unei *Gramatici*, tipărită în 1805 la Viena. Traducerea lui Sion

Scanned with OKEN Scanner

nu e departe de traducerile din greceşte ale lui Alecu Beldiman :

Ζεῦ ὑεὲ χερανγόφόρε, ὅ, πγ πάγ:α χατοιχετς

Dumnezeule înalte, tu carele lăcueşti
În ceriul cel făr' de margini, şi pre lume stăpîneşti,
Cel ce iubeşti cu căldură, dragostea cea credincioasă
Şi pe cea înşelătoare o răsplăteşti cu pedeapsă,
Vezi şi sufletul acestor prieteni făr' de ruşine,
Ce-a-ndrăznit să necinstească pîn' ş-a ta înţelepciune,
Cum de-i suferi tu în lume, şi cum de nu-i potoleşti ?
Nu vezi cum îţi faci insulte, făr' a gîndi cine eşti ?
Vezi, cu cîtă nemustrare, legile îţi prihănesc,
Şi pe făcători de bine, ca pe duşmani îi privesc ?
Dacă greşesc eu, stăpîne, pedepseşte-mă, îndată,
Ear de nu, tu răsplăteşte, precum ştii această faptă.

Este interesant că subtitlul *Moartea lui Patroclu,* piesa lui Atanasie Hristopulos s-a jucat în greceşte la Bucureşti în 1819, cu concursul liceului grecesc (de români şi greci) şi al actriţei germane Dilly, din trupa Gerger. Dilly juca rolul Briseidei într-un prolog pantomimă introdus pentru a explica mînia lui Achile. „Telegraful filologic" nr. 11 din 1 iunie 1819 afirmă că piesa a avut un succes extraordinar : spectatorii „plîngeau cu lacrimi amestecate cu simpatie şi bucurie..."

N. Filimon în *Ciocoii vechi şi noi,* cap. 20, Teatrul în Ţara Românească, arată influenţa pieselor *Moartea lui Iuliu Caesar* de Voltaire, *Achil* de Atanasie Hristopulos, *Timoleon* de Zampellios şi *Ecuba* de Euripide :

„Revoluţia lui Tudor Vladimirescu, care dete naţiunii noastre drepturile ei cele strămoşeşti, o datorăm în mare parte ideilor de libertate şi eroism culese de junii români din piesele *Moartea lui Cezar, Achil, Timoleon* şi *Ecuba.*"

Nepotul ca unchiu. „Gazeta Teatrului naţional" nr. 3 din aprilie 1833 anunţă că se află sub tipar piesa *Nepotul în locul unchiului* de D. Enric Vinterhalder. Piesa a apărut abia în 1846 în tipografia colegiului Sf. Sava şi în colecţia „Repertoriul teatrului românesc" sub titlul uşor schimbat *Nepotul ca unchiu,* „comedie în trei acte, tradusă de la Picard de D. Moşoi". Va să zică piesa e de

Louis-Benoit Picard. Totuşi Picard nu a scris nici o comedie cu titlul *Le neveu comme oncle*. Dar se ştie că sub titlul *Der Neffe als Onkel* Schiller a tradus în nemţeşte în 1803 comedia lui Picard *Encore des Ménechmes*. Titlul franţuzesc fiind greu de transpus în româneşte, austriacul Winterhalder căruia i se încredinţase întîi traducerea, l-a înlocuit cu titlul versiunii germane, păstrat apoi şi de D. Moşoi. N-am găsit în principalele noastre biblioteci originalul francez al comediei. În schimb există traducerea lui Schiller *Der Neffe als Onkel,* Lustspiel in drei Aufzügen, aus dem französischen des Picard, tălmăcită în româneşte la Sibiu în 1880 sub titlul *Nepotul ca unchi* de H. Petra-Petrescu.

Comedia se bazează pe un *qui pro quo*. Francisc de Dorsigny, nepotul, se dă drept unchiul său, colonelul von Dorsigny, pe care îl convinge către sfîrşit să-i dea de soţie pe fiica sa Sophie, verişoara. Cît despre Lormmeiul, logodnicul Sophiei, el se va căsători cu doamna Mirville, sora lui Francisc de Dorsigny.

Iată scena întîia în versiunea directă a lui D. Moşoi (Valcour, prieten al lui Francisc, citeşte o scrisoare) :

„«Domnul Valcur este rugat a se afla marţi seara la şase ceasuri în salonul d-lui Dorsini ce dă în grădină, poate să intre mai fără frică pe portiţa cea mică, care stă toată zioa şi toată noaptea deschisă, fără iscălitură...» De-ar fi încailea frumuşică această femee ce-mi dă randevu, ce minunat lucru ar fi... Dar cine să fie acei doi inşi, care intră tot pe unde am intrat şi eu ?“

Iată şi traducerea, după Schiller, a lui Horia Petra-Petrescu :

„«D-l de Valcour e rugat a se presenta astăseară la orele şese în sala din grădina d-lui de Dorsigny. Poate intra pe portiţa cea mică, ce e deschisă toată ziua.» Nici o subscriere ! — Hm ! hm ! originală aventură. — Este oare vreo femeie frumoasă, ce vre să-mi dea aici un rendez-vous. — Ar fi minunat ! Dar pst ! Cine sînt cele două figuri, cari intră pe unde am venit eu ?“

Traducerea lui Petra-Petrescu sună ardeleneşte aşa : Und mag denn der Onkel gegen mich toben, so viel er will (Apoi se poate rescocori unchiul cît i-o plăcea) ; Wer-

Scanned with OKEN Scanner

fen Sie endlich ihre Maske weg ! (Dragă stăpîne, aruncă-ţi în fine larva !).

Evident, tot hazul piesei este produs de asemănarea izbitoare dintre nepot şi unchiu, de unde şi titlul : *Iarăşi Menehmi.*

Parazitul. Enric Winterhalder n-a tradus *Nepotul ca unchiu,* a tradus în schimb *Parasitul sau meşteşugul de a-şi face norocul,* comedie în cinci acte de Schiller, publicată în tipografia C.A. Rosetti în 1859. Într-adevăr, printre operele lui Schiller se află şi *Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen,* ein Lustspiel, nach dem französischen, traducere după piesa aceluiaşi Picard, *Médiocre et Rampant ou le Moyen de parvenir.*

Tipul mediocru şi slugarnic, înţeles de Schiller ca parazit, este Selicour, funcţionar în ministerul lui Narbonne. Selicour, linguşitor şi mincinos cinic, cîştigă încrederea lui Narbonne care e gata să-i acorde mîna fiicei sale, Charlotte. În cele din urmă se dovedeşte însă că Selicour nu-i decît un impostor.

Într-o replică a lui La Roche, traducătorul interpolează un vers de Grigore Alexandrescu din *Anul 1840:*

„Wie viel schneller kommt man doch mit der Spitzbüberei als mit der Ehrlichkeit."

„A ! cît de mai curînd ajunge cineva cu mişelia de cît cu onestitatea. L-aceea se vede c-a avut dreptate poetul român carele a zis «că lumea moştenire tîlharilor s-a dat.»"

Comedia lui Picard are la un moment dat un cîntec, al trubadurului Linval :

Puisque l'orgueiul pour jamais te sépare
De l'objet qui t'a su charmer,
Jeune insensé, vois l'erreur qui t'égare
Et sans espoir, cesse d'aimer.

pe care Schiller îl înlocuieşte cu un *carpe diem :*

An der Quelle sass der knabe
Blumen band er sich zum kranz
Under sah sie, fortgerissen,
Treiben in der Wellen Tanz ; —

Scanned with OKEN Scanner

Und so fliehen meinge Tage
Wie die Quelle rastlos hin,
Und so schwindet meine Jugend,
Wie die Kränze schnell verblühn !

tradus de Enric Winterhalder cu fidelitate :

La isvor şăzînd un june
O cunună împleti,
Şi-o văzu răpind-o unda,
Cum se duse şi fugi.
Apa curge cu iuţeală
Florile se vestejesc ;
Astfel e şi cu juneţea,
Astfel toate se sfîrşesc !

Nimeni nu a pomenit de această traducre din Schiller în 1955 cînd s-au împlinit o sută cincizeci de ani de la moartea dramaturgului german, nici la bicentenarul lui în 1959.

Scanned with OKEN Scanner

AUGUST VON KOTZEBUE

Succesul teatrului lui Kotzebue, care a concurat în Franța gloria lui Molière, în Germania gloria lui Schiller și care a fost așa de bine primit în Rusia, n-a fost mai mic la noi. Așa se explică pătrunderea lui timpurie în țara noastră încă din 1816, de cînd datează întîia traducere anonimă și rămasă în manuscris, a faimoasei drame, în cinci acte, *Menschenhas; und Reue (Urîrea de oameni și pocăința)*[1]. Cînd mai tîrziu aceeași piesă s-a reprezentat într-o nouă versiune a maiorului Voinescu II[2], presa ne informează că parterul era scăldat de lacrimile privitorilor „jamais on n'avait vu dans le parterre valaque tant de larmes produites par l'émotion d'un jeu aussi naturel que bien médité"[3].

---

[1] Mss. nr. 170.

[2] În tipografia lui Eliad (În „Colecția din autorii clasici", XVII—XVIII).

[3] *Le Théâtre de Bukarest*, în *„Curierul Românesc"*, nr. 27 din 11 mai, 1836.

Kotzebue încearcă în *Menschenhass und Reue* reabilitarea prin penitenţă a femeii adultere. Un senior german, baronul von Mainau (la Voinescu, contele de Vinterse), trăieşte fericit cu tînăra sa soţie Eulalie, cu care are doi copii. Secretarul său, maiorul Horst, pe care l-a copleşit de binefaceri, izbuteşte să-i ademenească soţia şi să fugă cu ea. Baronul, nebun de durere şi scîrbit de ingratitudinea umană, cade la mizantropie şi, părăsindu-şi castelul, se retrage în singurătate. Astfel se scurg mai mulţi ani. Aproape de refugiul baronului mizantrop stă un bătrîn bonom, contele Walker, care-şi răspîndeşte generozitatea asupra întregului ţinut, ajutat de femeia de încredere a nevestei sale, o aşa-numită doamnă Miller. Binefacerile contelui ajung pînă la urechile lui Vinterse, totuşi, nici după ce acesta salvează viaţa bătrînului Walker căzut într-un canal, nu doreşte să facă cunoştinţă cu el, rămînînd şi mai departe retras de lume. Cînd în cele din urmă Walker vine el însuşi să mulţumească baronului, acesta află că aşa-zisa doamnă Miller nu-i alta decît soţia sa Eulalie, care, părăsită de Horst, ispăşeşte de bunăvoie greşeala, dedicîndu-se operelor de binefacere. Baronul recunoscînd-o se depărtează cu oroare, Eulalie leşină. Eulalie îşi va convinge cu toate acestea soţul să consimtă la o nouă întrevedere nu atît pentru a-i cere iertare, de care nu se socoteşte demnă, cît pentru a-şi revedea copiii. Dar scena revederii copiilor aşa de mult lipsiţi de duioşia maternă impresionează atît de puternic pe baron, încît el nu mai poate rezista inimii sale şi-şi iartă soţia :

EULALIA : Ne despărţim fără ură.

NECUNOSCUTUL : Fără ură.

EULALIA : Şi cînd îmi voi plăti destul greşeala prin pocăinţă, cînd într-o altă lume mai bună ne vom întîlni...

NECUNOSCUTUL : Acolo nu stăpînesc prejudiţiile, atunci eşti iarăşi a mea. *(Se iau de mînă, se uită milos unul la altul şi îşi mai zic adio. Cînd se despart, Eulalia dă peste Guliom şi Necunoscutul peste Amalia).*

Scanned with OKEN Scanner

AMALIA : Taică !
GULIOM : Maică !
NECUNOSCUTUL : *(îmbrățișează pe Eulalia)* : Te iert.
COPIII : *(strigă încă odată)* : Taică ! Maică !

Efectul acestei scene era așa de puternic încît se zice că un spectator strică logodna pentru că viitoarea sa soție nu plînsese destul de convingător la efuziunile de mamă ale Eulaliei.

Cît de prețuit era August von Kotzebue se vede din aceea că printre prenumeranții unei alte traduceri, *Uniforma feldmareșalului Velington*, „comedie în un act acum întîia dată tălmăcită și tipărită în limba românească de Samuil Botezat, profesor limbii germane în Gimnazia Vasiliană“[4] găsim pe mai toți literații moldoveni ai vremii, unii încă foarte tineri, ca Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Alecu Hrisoverghi, G. Săulescu, Iancu Istrati, D. Gustea.

Comedia înfățișează un episod din luptele feldmareșalului de Wellington, acela căruia i s-a zis „ducele de fier“ (The Iron duke), cu francezii lîngă Bayonne în 1814, înainte de Waterloo. Feldmareșalul și aghiotantul său se adăpostesc temporar în hanul lui Hans Mighel, un neamț misogal, care, din dorința de a se îmbogăți, se poartă foarte servil cu englezii, oferindu-se să îmbrace uniforma udă de ploaie a ducelui spre a o usca mai repede la foc. Ursula, nevasta hangiului, trădează unui prefect localnic, din limbuție, prezența generalului englez și cînd acela sosește la fața locului, însoțit de o gardă, Hans, în uniformă, este luat drept Wellington și arestat. Francezul se poartă cu toată deferența, fricosul neamț dă o reprezentație comică de lașitate :

PREFECTUL : Vă rog Ex. Voastră ! Nu mă nevoiți a întrebuința sîlă cătră un irou așa de slăvit.

[4] *Die Uniform des Feldmarschalls Wellington*, Iași, 1835. După A. v. Kotzebue, S. Botezat ar mai fi prelucrat (1845—1846) *Rebel sau din două nenorociri cea mai mică*, *Nenorocita pețire a Boureanului* și *Boierinul întîia oară în Capitală sau Intermezzo* (comedie în 5 acte).

Scanned with OKEN Scanner

MIGHEL (plîngînd) : Dar eu nu sînt irou, eu mă tem şi de fimeia mea.

URSULA (plîngînd) : Şi eu pot mărturisi aceasta.

PREFECTUL : Soldaţilor ! Apucaţi-l.

Din fericire chiar în acest moment apare garda engleză a feldmareşalului care liberează pe Hans şi arestează pe prefect. Drept răsplată pentru rolul jucat i se conferă neamţului slujba de vătaf în suita ducelui.

Mai amuzantă este farsa *Wer weiss wozu das gut ist*[5] pe care a tradus-o I. Nităescu sub titlul *Ştefu Nerod* sau *Ce ştii aceasta la ce e bună*.[6] Ştefu, ucenicul meşterului croitor Puşculiţă, e un fel de Nastratin care se preface a înţelege lucrurile pe dos şi la orice vorbă răspunde : Ce ştii aceasta la ce e bună. Wer weiss wozu das gut ist. De pildă, cînd meşterul îi spune : „Aşadar tu tot eşti şi vei fi apururea un nerod", Ştefu dă replica : „Ba nu. Ce ştii aceasta la ce e bună". Meşterul vrea să afle ce-a vorbit în lipsa lui de acasă, Catrina, fiica sa, cu un leitenant. Ştefu dă lămuriri că tinerii au vorbit de război, de pace şi de capete încoronate :

MEŞTERU : Cine ştie ce-a auzit nebunu !

ŞTEFU : „Voi izbîndi vr-odată ?", zicea domnu leitenant... Nu este acesta război ? „Tu eşti regina mea". Nu este aceasta un cap încoronat ?

Meşterul ar vrea să-şi mărite fata cu brutarul Knete sau cu măcelarul Buflea pe care, bineînţeles, Catrina nu-i poate suferi. Măcelarul şi brutarul sînt daţi pe rînd afară cu ajutorul lui Ştefu, care spre a ascunde vizita leitenantului se îmbracă cu hainele lui, în vreme ce leitenantul, cînd meşterul se-ntoarce de la biserică, se bagă, spre a nu fi surprins, sub masă. Descoperit aci el nu cere

[5] Ein Schwanck in einem Akt, Wien, 1815.

[6] Tipărită prin mijloacele fondului D. N. Daniilopolu, Bucureşti, în Tipografia lui Eliade, 1835 (Repertoriul Teatrului Naţional).

pe Catrina în căsătorie, ceea ce determină pe aceasta din urmă să acorde mîna lui Ştefu.

MEŞTERU : Eu aşa te sfătuiesc, cît ăi trăi să te ţii de vorbuliţa ta, şi de cîte ori ăi găsi vreun leitenant subt masă la nevastă-ta, să zici cu adîncă răbdare...

ŞTEFU : Ce ştii, ş-asta la ce e bună. Aţi văzut la ce a fost bună ?

De notat că Ştefu doarme mult şi încasează ciomege de la meşter ca Spiridon al lui Caragiale.

De August von Kotzebue este comedia cu cîntece în două acte *Gredinaru orb sau aloiu înflorit* pe care o traduce fără a da numele autorului Iancu Văcărescu[7] *(Der blinde Gärtner oder die blühende Aloe,* ein Lieder-Spiel in einem Aufzuge[8]). Martin Pflug, grădinar orb, îngrijeşte un aloes înflorit, răsădit de fiul său Heinrich, acum soldat. Blandine, fiica arendaşului de pe moşia locotenentului von Koller, este urmărită cu asiduitate de cameristul moşierului, Spitz, pe care von Koller, în lipsă de moştenitori, vrea să-l lase clironom, cu condiţia ca Blandine să-l împărtăşească şi pe el din graţiile ei cînd va fi căsătorită. În momentul cînd Blandine refuzînd măritişul cu Spitz era alungată de pe moşie, soseşte Heinrich, vechi pretendent la mîna ei. Locotenentul vrea să se bată cu Heinrich în duel, dar cînd îşi dă seama că Heinrich l-a scăpat pe cîmpul de luptă din mîinile duşmanilor, îi cedează pe Blandine cu mărinimie. Firește, Spitz protestînd, stăpînul îi acordă libertatea de a se duela el însuşi cu Heinrich, lucru la care fricosul camerist nu se aventurează, pretextînd la rîndul său generozitatea :

LEITENANT : ... Oder hast du Lust, dich mit ihm herum zu schiessen ?

SPITZ : Bewahre der Himmel ! ich kann auch grossmüthig sein, ich trete sie ihm ab.

LEITENANT : Poţi să te baţi cu dînsul prin pistoale, la aceasta nu mă împotrivesc.

---

[7] Bucureşti, în Tipografia lui Eliad, 1836.

[8] *Theater von August von Kotzebue,* Vierundzwanzigster Band, Rechtmässige Original-Auflage, Wien-Leipzig, 1841.

SPITZ : Ferească Dumnezeu de una ca aceasta. Şi eu pociu să fiu mare la suflet ; o las pe seama lui.

Spitz laudă „das Landleben", viaţa la ţară:

Wenn die Schnitter mähen und die Pflüger ackern,
Das ist lieblich anzuseh'n ;
Wenn die Ziegen meckern und die Hühner gackern,
Ach, das klingt so schön !
Wenn die flinken Dirnen sich in bunten Reihen
Nach dem Dudelsacke dreh'n,
Wenn die Frösche quäken und die Gänse schreinen
Ach, das klingt so schön !

în traducerea lui Văcărescu :

Pă cînd secera retează, plugu brazda sfîşiază,
M-este drag acea privealã ;
Auz capra : behe ! behe ! găina cum cotcăiază,
O ce sunet plin de fală !
Ţărăncuţe, mocăncuţe pă lîngă cinpoi să-nşîră
Auz broasca oaca, oaca, raţa maca, gîsca gîră
O ! ce sunet plin de fală !

Asta aduce cu aria comisului Nicu din *Peatra din casă* a lui V. Alecsandri :

Oricare jivină
De amor suspină !
Gîscîşoara gîgîieşte,
Răţişoara măcăieşte
Stăncuşoara cîrîeşte
Harmasarul nechezeşte,
Motănaşul miorlăeşte
Cucoşul cotcodăceşte...

Comedia se încheie cu un vodevil în care Blandine cîntă :

Durch Uebermuth und eitles Zieren
Ein redlich treues Herz verlieren,
Ach, dass thut weh !
D'rum eilt, die Treue zu vergelten
Den, Schwestern hört ! sie blüht so selten
Wie die Aloe.

Scanned with OKEN Scanner

Tradus de Văcărescu mai pe scurt : „Rar în lume se găseşte/ om ce credincios iubeşte : / Credeţi-mă surioare! / C-a Aloiului e floare.“[9]

Asachi, care emula cu Eliade în toate domeniile, dădu pentru Filarmonica Moldovei un pendant la *Mizantropie şi pocăinţă*, drama serie (adică serioasă) cu cîntece *Lapeirus* (Iaşi, 1837) după piesa lui A. von Kotzebue *Lapeyrus*[10], imitaţie după *Stella* lui Goethe, inspirată din viaţa celebrului navigator francez La Pérouse (în 1808—1809 D'Entrecasteux publica al său *Voyage à la recherche de la Pérouse*, căruia îi urma în 1836 *Voyages aux îles de la mer du Sud* par la capitaine P. Dillon, despre acelaşi La Pérouse).

Acţiunea din piesa lui Kotzebue se petrece în ostrovul Vanikoro din Pacific la anul 1790. (Se pare că expediţia lui La Pérouse eşuase în regiunea insulei Vanikoro cu doi ani înainte, la 1788). Lapeirus, căpitanul naufragiat al vasului Astrolabe, se află pe insulă de opt ani, însurat cu o femeie sălbatică, Malvina, care l-a scos din valuri şi cu care are un copil, pe Tomai. Deodată soseşte aici pe o corabie, după o îndelungată călătorie, soţia din Franţa a lui Lapeirus, Adelaida, cu fiul său Henri. Piesa e presărată cu „horuri“, „duete“, şi „terţete“, cîntate de elevii conservatorului asachian pe arii din opere de Vincenzo Bellini. De pildă, marinarii proaspăt descinşi pe insulă intonează „horul nr. 3“ pe aria *Qui non visti* din opera *Strainiera* de Bellini :

O ! Ce ţară minunată,
Pe aicea ni s-arată,
Ceriu sănin, cîmpii frumoase,
Dîmburi verzi, păduri umbroase,
Rîurele, păsărele,
Mai plăcute n-am văzut.
În destul al apei spume,

[9] *Ceasul de seară*, traducere din Koetzebue (după *Abendstunde*, dramă într-un act) de Iancu Văcărescu, fluierată la reprezentaţie în 1830, nu s-a tipărit niciodată, deşi s-a reluat în 1850.

[10] Schauspiel in zwei Akten, Leipzig, 1798.

Ne purta prin toată lume,
Iată ceriu aici în urmă
Toată patima ne curmă,
După multe ostenele
Am sosit în bun liman !

Dar sosirea Adelaidei provoacă o teribilă dramă. Lapeirus trebuie să aleagă între Adelaida şi Malvina, între Henri şi Tomai. Una a cutreierat oceanele în căutarea lui, alta l-a scăpat de la moarte scoţîndu-l din valuri. Copiii iau parte la conflictul dintre părinţi.

LAPEIRUS : Inimo sărmană, răpune-mă !
ADELAIDA : Simt pătimirea ta ; Doamne ! Cum vor să se încheie aceste ?
MALVINA (înturnîndu-se cu copilul ei) : Fiule ! Îngenunchiază, roagă-te, roagă-te !
TOMAI : Ce să-l rog ?
MALVINA : Să nu lasă pe tine şi pe muma ta.
TOMAI : (dismerdînd pe Lapeirus) : Nu, aceasta nu o va face.
HENRI : (de asemine) : Muma îndelungat te-au căutat.
TOMAI : Muma foarte te iubeşte.
HENRI : Muma mult au plîns pentru tine.
TOMAI : Vezi muma lăcărămează.
HENRI : Vino cu noi.
TOMAI : Nu te duce de aice.
LAPEIRUS (tremurînd şi cu braţile întinse cătră ceriu) : O Dumnezeule !

Conflictul se rezolvă prin sinuciderea Malvinei. Lapeirus şi însoţitorii Adelaidei hotărăsc să rămînă în Vanikoro de teama revoluţiei din Franţa. Spectacol clamoros şi final absurd, argumentînd ideile retrograde ale lui Asachi.

S-a jucat în 1837 şi nu s-a tipărit comedia bufă cu cîntece de Kotzebue, tradusă de G. Asachi *Văduva vicleană sau Temperamentele* (personaje : văduva Madama Trandafila, Boureanu, maiorul Tulbure, contele Mii-de-flori, Monsiu Piruet danţ maistru, contele Pipirig).

Tot după August von Kotzebue a localizat Asachi vodevilul *Pedagogul*,[11] reprezentat de elevii conservatorului la Teatrul Naţional din Iaşi în noiembrie 1837. Zaharia

[11] Eşii, în Tipografia Albinei, 1839.

Scanned with OKEN Scanner

Mînzu, propietar, se îngrijește de educația nepotului său Erast, în vederea căsătoriei acestuia cu Iulia, fiica sa. Erast a suferit reaua influență a „capitalei" care l-a stricat. Unchiul dă un anunț și peste puțin se prezintă la moșia sa pedagogul Sebastian Omicron, în realitate cornetul de cavalerie travestit în pedagog. Falsul Omicron este prieten cu Erast și un bal anunțîndu-se în sat, pedagogul convinge pe Iulia și pe guvernanta acesteia, Balașa, să meargă să danseze. Deodată Zaharia și camerierul său Trohin dau peste un sipețel al ofițerului și făcîndu-i inspecție, găsesc în el cărți compromițătoare („Almanahul Gastronomilor", „Teoretică practică povățuire la gioc de boston, vist, concină, preferans, și albert, velf", „Cursul practic (pentru) a desfăta adunările...", „Noua aritmetică seau cum să scapă de plata datoriei fără bani"), precum și o scrisoare prin care servitorul adevăratului pedagog anunța pe Zaharia că ilustrul Omicron murise. Surprinși în clipa cînd se pregăteau de a merge la bal, Leonil se dă pe față și, jucîndu-și acum în serios rolul, sfătuiește pe Zaharia să-și căsătorească fata cu Erast. În felul acesta tînărul va căpăta o educație din cele mai alese, Iulia fiind o fată inocentă și morală. (Regăsim tema în *Les deux précepteurs ou Asinus asinum fricat* de E. Scribe). Comedia e presărată cu cîntece aranjate de traducător pe arii celebre de Rossini, Auber, Boildieu. Leonil se prezintă cîntînd pe aria „Bouna sera mio Signore" din *Bărbierul :*

Bună ziua, dumitale,
Bună ziua, bună ziua,
Iată după lungă cale,
Pedagogul Omicron !

Lucs, „comisul" lui Leonil, imploră ajutor de la filozof în cearta sa cu Trohin, pe aria „Zidarului" de Auber:

Aristotel, Pitagor,
Fie-m(i) astăzi agiutor
Să-l pot da voă de-a tomb,
Olocaust și ecatomb.

În sfîrşit, Erast cîntă pe aria *Château de Montenero*:

Pînă astăzi cursul am urmat
În nouă limbi şi antice,
Şi cîte cărţi sînt aice
De rost le-am învăţat.
Dar în a lumei preveche sholă
Voind a deprinde o rolă
Între profesori o mie
Un pedagog mai deplin
Nu-i decît o bună soţie.

O lună mai tîrziu, în decembrie 1837, elevii conservatorului reprezentau drama într-un act *Fiul perdut* de August von Kotzebue, tradusă de acelaşi Asachi.[12] Dramă şi nu tocmai, acţiunea reducîndu-se la regăsirea unui copil rătăcit pe ţărmul mării de către părinţii săi Georgiu şi Arabela. În prealabil, Toni e găsit de lordul Altorst care rătăcea prin partea locului cu gîndul de a se sinucide, dezgustat de viaţa pe care o ducea în urma alungării fiului său. La sfîrşit lordul constată că tatăl lui Toni, Georgiu, e tocmai fiul său alungat de acasă. Piesa putea să reţină cel mult prin decor: o pădure la marginea mării.

Nu ştim dacă s-au tipărit alte două piese de Kotzebue traduse de G. Asachi, *Contrabandul sau întunecimea de lună* şi *Sărăcie şi fudulie*, jucate în 1840. Influenţa lui Kotzebue asupra lui Asachi nu e fără însemnătate. În nuvela *Svidrighelo* din 1850, Asachi foloseşte, pe lîngă cronica lui Ureche, un memoriu al lui Kotzebue *Switrigail, studiu pentru a servi la istoria Lituaniei, Rusiei, Poloniei şi Prusiei*[13], însă povestea cu păstoritul lui Svidrighelo în Moldova şi căsătoria Ancăi cu un nepot al cneazului litvan sînt născocite.

Se pare că şi C. Negruzzi ar fi localizat din A. Kotzebue vodevilul într-un act *Fiica lui Faraon* (jucată la Iaşi în 25 noiembrie 1837), dacă ale lui sîn iniţialele C. N.

---

12 Eşii, în Tipografia Albinei, 1839. *Das verlorne Kind.* Ein Schauspiel in einem Akt, Wien, 1806.

13 *Switrigail ein Beytrag zu den Geschichten von Litthauen, Russland, Pollen un Preussen*, Leipzig, 1820.

În Ardeal, Societatea filarmonică ungurească a lui Alecsie Pali dădea la Braşov (26 septembrie 1840) *Cetăţuia pe drumul ţării*, „dramă veselă în două perdele“ scrisă de A. Kotzebue şi tradusă în româneşte de translatorul Ion Barac. Este *Das Landhaus an der Heerstrasse*, Ein Fastnachtspiel *(Vila de ţară la drumul mare*, comedie de carnaval), care în original e într-un singur act.[14] Nu s-a păstrat decît afişul acestui spectacol, aşa că nu putem preciza dacă Barac tălmăcise direct din nemţeşte sau după vreo versiune maghiară (aceea a lui Boer Şandor circulase mult în Ardeal, reprezentată la Braşov, Cluj, Tîrgu Mureş etc., împreună cu alte piese de Kotzebue).

Balthasar şi Nettchen (La Barac : Aniţa), camerieri, au din partea stăpînului lor însărcinarea de a cumpăra o vilă rustică, situată într-o grădină spre care conduce de la şosea o alee. Herr von Lorch, sosit numai cu două ore înainte, cumpără casa pentru el. Balthasar şi Aniţa însă vor să capete casa pentru stăpînul lor cu orice preţ, şi ca să scape de Lorch pun la cale tot felul de farse în scopul de a-l irita şi a-l face să vîndă casa. Astfel, în vreme ce Lorch fumează şi bea în chioşcul din grădină, apare Aniţa travestită în chip de vecină care stă zilnic la aer în chioşc timp de o oră. Pe urmă vine sub formă de spălătoreasă şi întinde funii spre a usca rufele, în fine în costum de vivandieră, gata să nască. Balthasar în acelaşi timp se prezintă proprietarului la chioşc în haine de cerşetor, în fiecare zi, şi pretinde bani, sub cuvînt că fostul proprietar avea obiceiul să-l miluiască de cîte ori îl vedea. Apoi se îmbracă în uniformă de recrut şi în fine în uniformă de sergent, pretextînd că trebuie să stea la vilă pînă îi va veni ordinul de înaintare. Scos din sărite de aceşti musafiri nepoftiţi, Lorch vinde în cele din urmă vila sub preţul de cumpărare şi cei doi camerieri

[14] *Theater von August v. Kotzebue*, Dreiundzwanzigster Band, Wien-Leipzig, 1841.

o predau stăpînului lor, cu speranţa că în curînd vor putea să-şi cumpere şi pentru ei o casă de ţară.

Aceeaşi Societate filarmonică maghiară dădea la Braşov (1 octombrie 1840) *Pustnicul din insula Formentera*,[15] „o privelişte simţitoare cu cîntece în trei perdele", scrisă de A. Kotzebue şi tradusă în româneşte de acelaşi Barac, precum rezultă din afişul de spectacol (textul traducerii nu s-a păstrat). Dacă *Das Landhaus an der Heerstrasse* e o simplă farsă aproape în spiritul comediei „dell' arte", *Pustnicul* e o melodramă care prevesteşte libretele de operă ale lui Scribe. Dealtfel, se pare că autorul pledează totdeauna împotriva discriminărilor rasiale şi confesionale.

Pe insula Formentera, în Mediterana spaniolă, trăieşte uitat de lume un eremit, cu ucenicul său Fernando. Eremitul a salvat viaţa piratului musulman Hasan Mahmud în momentul în care acesta era să fie muşcat de un şarpe veninos. Drept recunoştinţă pentru acest lucru Hasan debarcă în fiecare an pe insulă şi aduce pustnicului provizii. În urma unui naufragiu, în aceeaşi insulă, soseşte chiar fiica lui Hasan, Selima, iar după aceea şi Don Pedro Oliveiro, fost prizonier al lui Mahmud. Pustnicul ocroteşte cu grijă pe Selima, apoi are surpriza să constate că Pedro este fiul său însuşi, de care nu mai ştia nimic de multă vreme. Deoarece Pedro şi Selima se iubesc, Eremitul ca şi Hasan le dau încuviinţarea să se căsătorească, deşi Pedro este catolic, iar Selima musulmană din Alger. În special binecuvîntarea tinerilor de către eremit are de scop să probeze posibilitatea căsătoriei între indivizi de rase şi confesiuni diferite (Tema fusese tratată şi de Lessing în *Nathan der Weise*).

Nu ne putem face nici o idee despre traducerile lui Barac, important oricum este că dramaturgul german era gustat în Ardeal tot atît de mult, dacă nu chiar mai mult, decît în Principate. Faptul se explică prin atenţia

[15] *Der Eremit auf Formentera.* Ein Schauspiel in 5 Aufz., *Berlin, 1789.*

acordată maghiarilor în opera sa de Kotzebue (*Belas Flucht*, ein Schauspiel in zwei Aufzügen; *Ungarns erster Wolhtäter*, ein Vorspiel mit Chören), cît şi prin ecoul firesc în mediile de limbă germană din regiunea Sibiu-Braşov.

N-am găsit traducerea piesei lui Kotzebue *Cruciaţii* (*Die Kreuzfahrer*) făcută de C. Lecca la Craiova în 1839.

Mai tare ca *Mizantropie şi pocăinţă* este istoria dramatică în trei acte *Robii* pe care a tradus-o Iancu Ganea[16] (*Die Negersclaven*. Historisch dramatisches Gemälde in drei Akten, Leipzig, 1796).[17] E o dramă de conţinut umanitarist şi de propagandă împotriva negoţului de sclavi, prescrisă cu simpatie pentru populaţia de culoare (În prefaţă Kotzebue citează memoriile lui Albuquerque, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de abatele Raynal, *Istoria negoţului de negri* a lui Selle şi Sprengel, *Călătoria la Ghineea* a lui Izert). Acţiunea se petrece în insula Jamaica pe o plantaţie de trestie de zahăr, arbori de cafea, bumbac şi secară. Viaţa pe care o duc aci robii de culoare este mai rea decît cea de pe galere. Africana Ada a fost răpită de europeni şi vîndută ca sclavă pe plantaţia englezului John, care şi-a pus în gînd s-o siluiască. Lili, altă femeie neagră, a fost vîndută ca roabă de propria ei mamă, din sărăcie. Bătrînul Aios s-a oferit ca sclav pentru a-şi vedea fiul, pe Zameo, căzut în robie mai demult, ca să-şi salveze familia şi fiindcă i se răpise soţia. Mîncarea obişnuită a negrilor este fiertura de manioc. Muncile la cazanele de fiert zahăr sînt istovitoare, un pristav îi bate cu vergile pînă la sînge. Un rob pus să-şi bată propriul său frate şi-a tăiat mîna spre a nu mai fi silit să lovească. Trăsura plantatorului e trasă de şase negri înhămaţi. Cei care încearcă să fugă sînt urmăriţi cu cîinii de vînătoare, li se taie urechile şi li se ciopîrţesc genunchii. O negresă

[16] *Theater von August v. Kotzebue*, Neunundzwanzigster Band.
[17] Iaşi, la Cantora Foiei Săteşti, 1842.

şi-a ucis copilul înfigîndu-i un piron în inimă, după ce îl alăptase, bătută, cu sînge. Preţul negrilor este foarte ieftin : unul a fost vîndut pe o lulea de tutun. Sclavii luaţi prizonieri mor de foame pe corăbii sau îşi zdrobesc capul de pereţi. Unul şi-a muşcat limba şi şi-a înghiţit-o.

Pe cît e de crud John pe atît de omenos a fost tatăl său şi este încă fratele său William. Înduioşat de soarta bătrînului negru Aios, care vrea să-şi scape fiul de robie, rămînînd la lucru în locul lui, William cumpără pe Zameo şi Aios de la fratele său pe o sută de guinee. Sclavii îşi exprimă mulţumirea în cuvinte mişcătoare:

ŢAMEO (cuprinde picioarele lui Viliam). Cine prin facere de bine ferică, acela n-are trebuinţă de feră ; tu m-ai slobozit, însă eu în veci voi fi robul tău ; cu mînele legate aş fi putut să fug, dar aşa precum tu mi-ai ferecat inima, în veci nu mă voi despărţi de tine.

AIOS. Eu nu pot vorbi, marele Numbo priveşte în inima mea şi lacrămile mele. El va împregiura cu lanţuri făcătoare de bine atît de mult, pînă cînd veţi umple sînguri garafa de vin de palm, şi inima de bucurie !

În plus, William obţine de la John o zi de petrecere pentru negri, în care se dă acestora de băut şi libertatea de a juca „calenda“ în sunet de tam-tam. Cu acest prilej Zameo, care nu avea dispoziţia de a dansa, întîlneşte pe Ada, în care îşi recunoaşte soţia răpită. Cei doi tineri sînt despărţiţi cu brutalitate de John şi Zameo este legat de un copac sub ameninţarea că i se vor smulge bucăţi din trup cu cleşte înroşit în foc, dacă Ada nu va consimţi să devină ţiitoarea plantatorului. În cele din urmă, William obţine libertatea lui Zameo, dar pe Ada, John nu vrea s-o predea cu nici un preţ. Ada preferă să moară decît să-şi păteze cinstea de soţie credincioasă şi la ultima întrevedere pe care o are cu Zameo cere acestuia s-o străpungă cu pumnalul. Aici se intercalează (după Raynal) povestea celor doi negri care iubeau aceeaşi fată şi fiindcă, deşi prieteni, nici unul nu voia s-o cedeze celuilalt, o ucid cu cuţitele. Numai ascultînd această poveste din gura Adei, Zameo se decide să-şi omoare soţia. Cînd

Scanned with OKEN Scanner

intră în cameră John și William, nefericitul soț se înjunghie și el și cade pe cadavrul Adei.

E lesne de înțeles efectul acestui spectacol asupra boierimii posesoare de robi din Moldova. Traducătorul lui Kotzebue, Iancu Ganea, era, fără îndoială, un progresist și alegerea piesei a fost făcută în scop bine determinat. O mentalitate asemănătoare trebuie să fi înrîurit pe B. P. Hasdeu în *Răzvan și Vidra* și, desigur, drama lui Kotzebue a servit ca punct de plecare programatic dramaturgului român.[18]

Despre *Don Ranudo de Colibrados*[19], tradusă de „doctoroaia" Anica Rasti[20], povestește o anecdotă I. L. Caragiale, în ale sale însemnări „din carnetul unui sufleur"[21]:

„Vine mai tîrziu vremea să se joace *Don Ranudo de Colibrados* o farsă de Kotzebue, foarte comică, deși prea copilărească. Don Ranudo e „un grande d'Espana" ruinat, lipit pămîntului, însă tot fudul, tot țanțoș și plin de „morgă". O dată se plimba cu nobila „dona" de Colibrados lihniți amîndoi de foame pîn satul vasalilor lui, și întîlnește pe unul stînd pe cîmp la gustare. Îl întreabă :

„Mă, țărănoiule, ce faci tu acolo ?
Țăranul se închină pînă la pămînt :
„Gustam și eu ceva, stăpîne.
— Ce gustai, mă ?

— Niște brînză, Măria ta.

— Ce fel de brînză ? ia să văz și eu ce fel de brînză... Știi, nobila mea consoartă, că mîncările bădăranilor ăstora au cîteodată gust bun, mai ales după plimbare... Ia să-ți văz brînza, mocofane !"

Țăranul le dă atunci o bucată din desaga lui, iar nobilii trebuie să i-o zmucească repede și s-o mănînce cu mare lăcomie. Costache Mihăileanu (Don Ranudo) era foarte grețos : te miri din ce i se apleca ; de aceea, cînd avea să mănînce ceva în scenă își aducea bucățica lui de acasă. Iorgu îi zice directorului, care uitase de mult istoria cu acul :

---

[18] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1945, p. 325. În 1853 N. Voinov traducea la Iași *Familia Africană sau Sclava întoarsă la credință*, tot în chestiunea sclaviei negrilor, iar în 1847 se reprezentase melodrama în 5 acte *Mulatrul* de Saint-Piere.

[19] Lustspiel in 4 Akten nach Holberg, Leipzig, 1803.

[20] București, Tip. Rosetti și Vinterhalder, 1847.

[21] I.L. Caragiale, *Opere*, I, Buc., 1930, p. 6—7 *(Revanșă)*.

— Nene Costache, dă-mi mie să joc pe ţăranul.

— Bine ; ia-l.

La reprezentaţie, Mihăileanu îi dă o bucată frumoasă de caş să-l aibă în desagă. Iorgu însă, în scenă mănîncă el caşul şi îi dă în loc un cocoloş de lumănare de seu cu fitil cu tot, tăvălit în răzătură de săpun şi acoperit cu praf de tibişir.

Cît era de flămînd nobilul hidalgo, de muşcat a muşcat-o, dar n-a putut-o înghiţi brînza bădăranului".

Pe Don Ranudo de Colibrados, nobilul ruinat ce nu vrea să-şi mărite fata cu Gonzalo, Caragiale îl dădea exemplu de cîte ori voia să vorbească de fumurile aristocratice ale politicienilor noştri.[22]

„Blazoane ? Sînt la club destule : rigi, dame şi fanţi. Trăsuri cu roate roşii, verzi şi galbene, livrele cu galoane late à la don Ranudo de Colibrados, sînt asemenea...

...Tradiţii străvechi de clasă în societatea actuală română ! Apoi de ! poate cineva vorbi serios cu Don Ranudo de Colibrados !"

Şi Eminescu cultiva, precum vedem din nişte scurte „Suveniri din copilărie" (ms. 2291, f. 35), pe August von Kotzebue :

„Teatrul l-am jucat — zice el — odată în odaia din pod, în care şedeam cu Armanul, a doua în grădină „Landhaus an der Heerstrasse" — „Liebelei am Fenster"."

Das Landhaus an der Heerstrasse[23], *Vila de ţară la drumul mare*, este cea pe care am văzut c-a tradus-o Barac. Cît despre *Liebelei am Fenster*, *Flirt la fereastră*, s-a presupus a fi *Lustspiel am Fenster*, comedie cu jocuri asemănătoare celor ale copiilor ce stăteau în gazdă cu Eminescu la Cernăuţi[24].

Ultimele traduceri din Kotzebue sînt : *Dumnezeul săracilor*[25], *Calea dreaptă e cea mai bună*, *Discreţia fără voie* şi *Zăpăciţii*.

---

[22] I.L. Caragiale, *Opere*, v, Bucureşti, 1938, p. 400—401.
[23] A.v. Kotzebue, *Auswahl dramatischer Werke*, Fünfter Band, Ed. Kummer, Leipzig, 1867.
[24] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1935, II, p. 65.
[25] Trad. de Marius Rosenberg, Craiova, 1889, (citat).

Scanned with OKEN Scanner

Amuzantă e comedia într-un act *Der gerade Weg der beste*[26], localizată de Corneliu Darabant sub titlul *Calea dreaptă e cea mai bună*[27]. Doi tineri clerici candidează pentru un post de predicator. Maiorul pensionar von Murten, patron al bisericii, vrea să confere locul aceluia care va lua în căsătorie pe Amalie, văduva predicatorului decedat. Se întîmplă că unul din candidați, Friederich Wahl, este tocmai studentul pe care Amalie îl contemplase adeseori de la fereastră, pe cînd trăia soțul ei bătrîn. Al doilea candidat, luînd pe menajera maiorului, Frau Krebs, drept Amalie, și cunoscînd planurile maiorului, îi face declarații de dragoste, cerînd-o în căsătorie. Astfel Amalie se mărită cu Wahl, iar Krumm se va însura vrînd nevrînd cu Frau Krebs.

Traducerea lui Corneliu Darabant sună cam așa: *Maiorul către învățător:* Nu mă infesta mai mult cu litania dumitale (Verschone Er nicht mit seiner Litanei) ... Dă-n dracului umilința (Hol'Ihn der Teufel mit seiner Demuth). *Maiorul către Amalie:* Ar fi consult să nu fii de față (Freilich, Kind, bei unsern ersten Gesprüch dürfen Sie nicht zugegen sein). Ca să ademenească pe Krumm, Frau Krebs îi înșiră zestrea sa: „Die Kasten voll Silberzeug", ceea ce Darabant transpune: „Sicriile mele pline de eștaiguri de aur și argint."

Discreția fără voie, comedie într-un act, bazată pe un *qui pro quo,* tradusă de același Darabant[28] e mai puțin înveselitoare. De reținut doar această provocare la duel:

WIESEN: Sum pregătit la toate.
MAIORUL: Alege locul și armele!
WIESEN: Acesta e dreptul dumitale, ca a vătămatului.
MAIORUL: Eu abzîc de acest drept.
WIESEN: E bine: Cu sabiă!
MAIORUL: Mă învoiesc!
WIESEN: Într-un huciu.
MAIORUL: Fiă!

[26] *Theater von A.v. Kotzebue,* Fünfunddreissigster Band, Wien-Leipzig, 1841.
[27] Gherla, 1898 (Biblioteca Teatrală a Aurorei, nr. 1).
[28] Gherla, 1898 (Biblioteca Teatrală a Aurorei, nr. 2).

Scanned with OKEN Scanner

In fine *Zăpăciţii*[29], localizare tot ardeleană, după farsa într-un act *Die Zerstreuten*[30], eine Posse, este interesantă prin cîteva amănunte (piesa tratează despre consimţirea a doi părinţi burlaci la căsătoria copiilor lor). Karl, fiul căpitanului Mengkorn, conversează cu Charlotte, fiica maiorului von Staubwirbel :

KARL : Hätte ich das ahnen können, als ich selbst noch dies Zimmer bewohnte, dass einst meine Charlotte —

LOTTCHEN : An der nämlichen Stelle ganz ehrbar einen Strumpf stricken würde, an der Sie vormals Werthers Leiden lasen ?

ceea ce în localizarea românească devine o dată cu schimbarea numelui protagoniştilor şi părinţilor lor (Constantin, fiul căpitanului Alandala, Marioara, fiica maiorului Spulbervînt) :

CONSTANTIN : Dacă aş fi putut presimţi că odată Marioara mea...

MARIOARA : ...Va împleti la ciorapi pe acelaşi loc unde d-ta citeai poeziile lui Eminescu...

Goethe e înlocuit aci cu Eminescu. În altă parte, Maior şi Bariţ iau locul lui Polibiu şi Tempelhoff :

KARL : Hier sind grosse Veränderungen vorgegangen. Meines Vaters Gewehrschränke füllten sonst dieses Zimmer.

LOTTCHEN : Jetzt fressen die Mäuse da den Polybius und den Tempelhoff.

CONSTANTIN : Această odaie mai înainte era plină de scrinurile de arme ale tatălui meu.

MARIOARA : Acum şoarecii rod aici scrierile lui Major şi ale lui Bariţiu.

Cu excepţia acestei din urmă farse, teatrul lui August von Kotzebue n-a depăşit pe scena noastră secolul

[29] Tip. Alexi, Braşov (Coperta cu numele traducătorului şi anul apariţiei ruptă).

[30] *Theater von August von Kotzebue*, Vierundzwanzigster Band, Verlag von Ignaz Klang in Wien und Kummer in Leipzig, 1841.

al XIX-lea, dar în secolul al nouăsprezecelea popularitatea acestui comediograf la noi n-a fost egalată decît de aceea a lui Eugène Scribe. Într-adevăr, din cele 211 piese, cîte a scris fecundul dramaturg german, s-au tradus în românește și s-au reprezentat mai mult de douăzeci. Nefiind un creator de tipuri, influența sa asupra literaturii noastre a fost numai de natură ideologică.

Scanned with OKEN Scanner

„CLASICII NOȘTRI“

De o bucată de vreme scriitorii clasici români au început să se înmulțească sensibil. Editura de stat pentru literatură și artă ne-a prezentat numai în decursul anului 1956 un număr de 10 (zece) clasici români noi. Criteriile însă după care cei zece au fost proclamați clasici români ni se par cel puțin curioase.

Să luăm întîi pe Nicolae Milescu. Ce se publică din opera acestuia în colecția „clasicii români“ ? Versiunea românească a lucrării *Russia, Mongolia, China* după traducerea în limba engleză apărută la Londra în 1919 a lui John F. Baddeley ; *Jurnalul de călătorie da la fortul Nercinsk la Pekin* după versiunea rusă a lui Arsenieff apărută la St. Petersburg, 1882 ; jurnalul *De la Tobolsk pînă în China,* tradus după un text grecesc de G. Sion; *Descrierea marelui rîu Amur* după Baddeley. Importanța operei spătarului Milescu nu mai are nevoie să fie subliniată și fără îndoială că interesează în cel mai înalt grad pe cititorul român. Textul prezentat nefiind însă

decît traducere, în nici un caz nu poate fi publicat în colecția „clasicii români". Cu criteriul adoptat de editură ar putea să apară drept clasic român și Marco Polo.

Trecem la alt „clasic român" : Ion Codru Drăgușanu. *Peregrinul transilvan* al acestuia a fost repus în circulație în 1910 de N. Iorga, prefăcut „în stilul literar de azi", adică expurgat de latinisme și de unele neologisme. În 1942 Șerban Cioculescu întocmește o nouă ediție „critică", înlocuind „barbarismele latinisto-italienizante" și „retușînd propozițiile nesigure" adică intervenind nu numai în vocabularul scriitorului ci și în redactarea propriu-zisă a memorialului. Ediția recentă a lui Romul Munteanu provoacă din partea lui Șerban Cioculescu un val de obiecții, fără a se pune chestiunea principală și anume aceea dacă poate fi tipărită în colecția de clasici români o operă scrisă într-o limbă artificială, latinizantă și italienizantă. Niciodată școala românească nu va accepta, altfel decît ca operă de studiu, *Peregrinul transilvan*. Ion Codru Drăgușanu va interesa totdeauna pe eruditi, opera sa nu se va putea citi în clasă, nu va fi clasică niciodată.

Ce înțelege E.S.P.L.A. printr-un scriitor „clasic român" ? Greu de răspuns. Cînd cineva prezintă pe George Sion ca pe un prozator clasic, editura, mefientă, îl publică în „Biblioteca pentru toți". O fi el clasic Sion, dar e „uitat". În schimb alți scriitori, uitați cu desăvîrșire, devin deodată clasici de prim ordin.

În volumul *Primii noștri dramaturgi* în afară de „clasicii" Iordache Golescu, Costache Faca, Costache Bălăcescu, Costache Caragiale și Matei Millo ni se mai înfățișează ca scriitori „clasici români" și... Eugène Scribe și Thèodore Leclercq.

Din Eugène Scribe autorii dau deocamdată numai o singură operă clasică română, vodevilul *La lune de miel* tradus de Matei Millo sub titlul *Însurățeii*. „Nu vedem — explică editorul volumului *Primii noștri dramaturgi* — cum *Însurățeii* — măcar că se mărturisește cinstit drept «localizare» ! — ar mai putea fi pusă alături de

vodevilul lui Scribe *La lune de miel* care a inspirat opereta lui Millo". Deci, deşi Matei Millo mărturiseşte cinstit că *Însurăţeii* este o „localizare", editorii o consideră doar „inspirată" din *La lune de miel*. Să vedem în ce constă „inspiraţia". Pentru a corecta fumurile nobiliare ale Poleskăi, contele Alexis Woronski, preschimbat în „sabotier" vine la domeniile sale şi amenajîndu-şi o colibă îşi obligă soţia, căreia îi mărturiseşte că el nu e nobil, să împărtăşească un trai simplu. Poleska, abia descinsă la ţară, cere *„des muffins"*, *„des toasts"*, *„des rôties au beurre"* şi enervată de indolenţa servitorilor declară că moare de nerăbdare de a merge la castel :

Dépêchez-vous... Mon Dieu ! quelle indolence
Ce déjeuner et surtout ce traîneau !
Mais allez donc ! Je meurs d'impatience
De me trouver enfin dans mon château.

Kuolikof observă că Poleska vorbeşte ca o sultană. Poleska grăbită, se simte tare prost în cabana în care a fost primită :

Koulikof *(à part)*
Dieu, quelle femme ! Elle parle en sultane.
Poleska
Au nom du ciel, j'ai hâte de partir.
On est si mal dans sa triste cabane.

Contele Alexis încearcă să convingă pe Poleska cum că meritele dobîndite pe cîmpul de luptă, gloria militară, pot înlocui cu succes titlurile de noblеţe.

Dans un combat, le signe de la gloire
Devint le prix d'un courageux essor
Simple soldat, aux champs de la victoire,
Il fut fait noble et je le suis encor.

În sfîrşit, prin manierele sale, Alexis izbuteşte să se facă iubit de Poleska şi de abia de acum încolo tinerii căsătoriţi vor putea intra în luna de miere.

Cum localizează Millo ? Mai întîi Alexis (Alecu) se travesteşte în ţăran şi vine la domeniile sale unde lucrează la „strug". Zoiţa, cum soseşte la ţară, cere de

mîncare : o ceaşcă de ceai, ciocolată, pesmeţi şi pandişpan. Între epistat şi ea are loc acelaşi dialog ca între Koulikof şi Poleska :

Du-te, du-te, piei din loc !
Nu vezi ? Parcă stau pe foc !
Aici nu mai pot şedea,
Vroi să merg la curtea mea.

Epistatu : Ce femeie îndrăcită !
Zoiţa : Ce colibă rău ţinută !

Alecu, în haine de ţăran, arată Zoiţei că strămoşii săi şi-au cîştigat noblеţea pe cîmpu de bătaie :

A lor nobleţă
Ei dobîndiră
La Valea Albă.
Loc mult sfiinţit...

Pe urmă localizarea lui Millo se reduce la schimbarea numelui personajelor (Alexis rămîne totuşi Alecu), localităţii (domeniile contelui Woronski devin Perduţii lui Conu Alecu), a unor versuri în cuplete (căci versurile ce trebuiesc cîntate în vodevil sînt mai greu de tradus) şi a cîtorva elemente prea specifice, ca numele de mîncăruri care n-au corespondenţe în limba română. Oare dacă cineva ar localiza în acest mod *Baba Hîrca* în limba franceză, editorii francezi ar tipări localizarea în colecţia „clasicilor francezi“ ?

Şi acum să trecem la al doilea clasic român, Théodore Leclercq. Autorii ediţiei nu spun măcar că *Muza de la Burdujeni* de Costache Negruzzi este o localizare după *La Sapho de Quimpercorentin, ou il ne faut pas courrir plusieurs lièvres à la fois* de Théodore Leclercq. „*Muza de la Burdujeni* şi *Cîrlanii* — zic editorii — au intrat de mult în patrimoniul literaturii noastre fără ca cineva să se mai încumete a le tăgădui originalitatea“.

Deschidem chiar la prima scenă din piesa lui Leclercq. Auguste, singur, vorbeşte :

„C'est aujourd'hui le grand jour... Je suis mal à aise. Si Floribel allait échouer, jusqu'ici tout va bien.

Mademoiselle Zéphirine a reçu les trois lettres, dont elle est enchantée. Elle attend avec la plus vive impatience la visite de ses

prétendus ; et l'orgueil des trois conquêtes aussi belles la rend d'une humeur insuportable avec mon oncle. Puisse-t-elle la congédier pour jamais !"

Deschidem şi *Muza de la Burdujeni* unde vorbeşte, singur, Drăgănescu :

„În sfîrşit, iată ziua cea mare... Of ! şi tare-s îngrijit ! Pînă aici, slavă Domnului, toate merg bine. Cucoana Caliopi a primit tustrele răvaşele, şi a rămas încîntată de dînsele. Aşteaptă cu cea mai mare nerăbdare vizita peţitorilor ei ; şi ideea unor izbînde aşa de frumoase o face rea şi amarnică către moşu-meu. Măcar de l-ar face să se lase de dînsa !"

Scena II din *La Sapho :*

Georges. Monsieur, on vous demande.

Scena II din *Muza de la Burdujeni :*

Stănică. Cuconaşule, te întreabă.

Este aşadar *Muza de la Burdujeni* originală, operă clasică română ?

Scanned with OKEN Scanner

FIZIOLOGIA LITERARĂ

Neașteptat în domeniul cercetării este studiul de literatură comparată al lui Titus Moraru, *Fiziologia literară* (Dacia, Cluj, 1972).

Autorul investighează, cum explică într-o prefață, originile curentului realist, constituit la noi nu abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ci mult mai devreme, „între hotarele romantismului", înainte și după anul 1848. Prilejul i-l oferă speța fiziologiei despre care vorbește între alții (îl pomenim fiindcă nu e citat de Titus Moraru) A. Thibaudet în *Histoire de la littérature française* la capitolul „Generația de la 1820" (după el romantică) : „Vom găsi o descriere mai fidelă a poporului într-un gen de publicații para-romanești care au fost în mare vogă către 1840 : *Fiziologiile*, în număr de circa o sută și jumătate, în care s-au încercat aproape toți romancierii și jurnaliștii și pe care le-au ilustrat Daumier și Gavarni. Cele nouă volume din seria *Les Français peints per eux mêms*, care fură întreprinse de

editorul Curmer pentru a da un inventar gen *Comedia umană* a societăţii franceze, sînt ele înseşi culegeri de Fiziologii".

Thibaudet nu constată însă ceea ce s-ar putea numi realism în aceste fiziologii, curentul fiind caracteristic generaţiei următoare de la 1850, cînd se produce trecerea romancierilor de la condiţia de concurenţi ai stării civile la condiţia de amploaiaţi ai aceleiaşi stări.

După o lungă expunere a dezvoltării speţei căreia i se găsesc izvoarele în „caracterele" lui La Bruyère, naraţiunile lui Restif de la Bretonne, tablourile lui Mercier şi Jouy şi în studiile de fizionomie şi frenologie ale lui Lavater şi Gall, autorul analizează un număr important de fiziologii aparţinînd principalilor reprezentanţi în Franţa, Rusia şi Anglia printre care figurează Balzac, Monnier, Aksakov, Necrasov, Dickens şi Thackeray. Cu toate că scopul autorului este de a descoperi în fiziologii germenii realismului, definiţia speţei nu suferă.

„Viziunea caracterologică — scrie Titus Moraru citînd o frază din *Mimesis* de Erich Auerbach — cu tendinţa expres-moralistă a clasicismului, trece prin retorta romantismului care-i insuflă istorismul şi culoarea locală. Din împletirea portretului moral cultivat de clasici cu biografia de esenţă romantică se naşte fiziologia. Scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care cultivau portretul caracterologic, nu încalcă la început regula clasică a nivelelor distincte ale stilului după care «realitatea cotidiană şi practică putea să ocupe un loc în literatură numai în cadrul unui stil umil sau mediu, adică, fie ca grotesc comic, fie ca divertisment agreabil, facil, variat şi elegant» ; valabilitatea ei se pierde prin apariţia fiziologiei. În cazul în care aşa-numitele tipuri de caracter mai persistă în cadrul fiziologiei, aceasta devine plată, iar unilateralitatea o desfiinţează".

Într-adevăr fiziologia clasică de tip labruyerian cîştigă prin localizarea romantică în timp şi spaţiu, dar pierde din valoare prin atenţia dată particularului în dauna universalităţii, transformîndu-se în reportaj.

Mai interesantă decît prima parte, dedicată fiziologiei în Europa, ni s-a părut partea a doua care urmăreşte fiziologia în literatura română. Autorul face importante descoperiri. Aflăm că anecdota *Un filozof şi o femeie,*

Scanned with OKEN Scanner

publicată în „Curierul de ambe sexe", periodul IV, face parte din *Physiologie du mariage* de Balzac (este anecdota *Iadesté*, în ediția din 1846 a *Comediei umane* : *Diadesté*, o prelucrare după o povestire din *Sindipa*). Din aceeași operă de Balzac face parte fragmentul cu titlul *Bărbați, femei și amorezi* publicat de M. Kogălniceanu în *Calendar pentru poporul românesc pe anul 1845*, Iași, 1845. Gh. Bariț în Transilvania detesta „spurcăciunile" lui Balzac, preferîndu-l pe Dickens. În „Curierul românesc" din 4 ianuarie 1840 apărea anecdota *Ceaiul, cafeaua, cioculata* (sic !) *și trei osîndiți la moarte* extrasă din *Physiologie du goût* a lui Brillat-Savarin. Autorul *Fiziologiei poetului* tradusă de Eliade Rădulescu, Edmond Texier, care semna cu pseudonimul Sylvius, era un filoromân. Publicase în 1856 la Paris un *Appel du Congrès en faveur des Roumains*, pledînd pentru Unire. Cunoștea broșura lui Cezar Boliac, *Choix de lettres et mémoires sur la question Roumaine*. Totuși Eliade sporește în traducere textul lui Texier, vizînd tocmai pe Boliac, poet umanitar cu „părul appolonian, fruntea shakespeariană, nasul corneillean, gura ronsardiană, barba byroniană și semne particulare — cordelă a legiunii d-onoare". Bucata *Adunări dănțuitoare* publicată de Mihail Kogălniceanu în foiletonul „Albinei românești" din 12 octombrie 1839 este traducerea fiziologiei lui Jacques Raphaël, *Les soirées dansantes* din *Paris, ou le livre des cent et un* (Tom XIII, 1833) cu unele calchieri : „Le bourdon de Notre-Dame" devine „biserica Barnovschi", „mademoiselle Elisa" — „duduca P. S.", balurile din faubourg Saint-Germain — petrecerile de pe vremea lui Moruz și Calimah, „la rue Montorgueil" — „rîpa Privighișoaia", iar „muse bourgeoise du Quartier Poissonnière" — „muza biurgherească din Păscărie".

Analiza modelelor românești (*Provințialul* de C. Negruzzi, *Fiziologia provincialului* de M. Kogălniceanu, *Cuconița Drăgana* și *Cuconu Drăgan* de Eliade) aduce unele preciziuni (Negruzzi a avut în vedere fiziologia lui Balzac *Le provincial*, Kogălniceanu localizează pe

Pierre Durand etc). Prea amănunţit şi nu destul de critic apar însă prezentările unor fiziologii lipsite de valoare artistică, precum acelea ale lui D. Rallet *(Provincialii şi ieşenii, Cum e unul, cum e altul; Nici provincial, nici ieşean; O plimbare, I, La iarmarocul Fălticenilor)*, G. Crupenschi *(Femeia frumuşică)*, G. Sion *(Un curcan, Nuvelă din Moldova)*. De reţinut un pasaj din jurnalul lui Alecsandri din 1847 privitor, în spirit fiziologist, la particularităţile specifice ale popoarelor: „N. Elena şi cu mine am observat că fiecare popor poartă cu sine un anume lucru care îl caracterizează: *englezul* este oricînd şi oriunde înarmat cu unul sau mai multe ghiduri. S-ar zice că nu călătoreşte decît pentru a verifica conţinutul. *Francezul* este nedespărţit de ţigara, de jurnalul său, de plăcuta lui voioşie şi cîteodată de o puşcă... chiar dacă nu este vînător. *Germanul* călătoreşte totdeauna cu pălărie, deseori cu haine elegante şi niciodată fără pipă rău mirositoare (...) *Turcul* are întotdeauna frumoasa lui pipă curată şi adesea pistoalele sale. *Moldoveanul* este nedespărţit de blana sa şi adesea de pipa şi dulceţurile sale. *Grecul* nu are un semn deosebit. *Italianul* fredonează zi şi noapte..."

A contribuit fiziologia la declanşarea curentului realist?

„Prin *Tainele inimii* de Kogălniceanu, *Don Juanii din Bucureşti* de Pantazi Ghica, *Mistere din Bucureşti* de I. M. Bujoreanu şi mai apoi, prin *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, al cărui prolog este o savuroasă fiziologie, se constituie romanul românesc de observaţie", scrie Titus Moraru.

Romanul de observaţie da, realismul mai puţin.

Lucrarea, merituoasă, este redactată într-un stil îngrijit, uneori pretenţios, cu termeni improprii. Strălucirea fiziologiei dispare prin „evanescenţă" (dispariţie treptată). Lanson scrie despre La Bruyère „ilativ" că avea stofă de romancier naturalist. François Magendie a compus un „promtuar": *Précis élementaire de physiologie* (1816 — 1817). Balzac „redă sistematic prin descripţie".

Scanned with OKEN Scanner

Metoda fiziognomică are „convenientul" de a fi în concordanță cu portretistica. Evoluția fiziologiei la Balzac trece printr-un proces „disuasiv". Numeroșii autori de fiziologii nu sînt „de aceeași paritate". Culegerea *Les Français peints par eux mêmes* constituie un „specilegiu" al profesiunilor. Democratismul lor „eratic" distruge unitatea fiziologiilor. Autorul se ocupă de variantele speciei din cadrul altor literaturi (nu numai din literatura franceză), deoarece tabloul său ar fi altfel „pîndit de redoare". În *Entre la Seine et la faim* Gavarni pictează un chip „luctuos" cu priviri famelice. Umorul unor fiziologii „surprinde cu velocitate" carențe omenești. La începuturile literaturii moderne, fiziologia „oferea o primă fază a unor ebuliții creatoare".

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ DESPRE BALZAC ŞI BALZACIANISM

Publicată pentru prima oară în 1831, povestirea *Le Chef-d'oeuvre inconnu* are cu adevărat un substrat filozofic, fiind un studiu asupra modului de a reprezenta realitatea pentru înţelegerea metodei realiste a lui Balzac. Ne aflăm la Paris în anul 1612, în atelierul pictorului flamand François Porbus, unde au sosit tînărul artist, încă necunoscut, Nicolas Poussin, şi bătrînul maestru Frenhofer, elev al olandezului Jean Gossaert Mabuse (1470—1532). Împreună, ei contemplă un mare tablou înfăţişînd pe Maria Egipteanca, iluminat de primele raze ale soarelui răsărind. Frenhofer este satisfăcut de lucru, dar găseşte totuşi compoziţia încă lipsită de viaţă adevărată şi, într-un elan de frenezie creatoare, ia o pensulă şi, prin cîteva tuşe nervoase, izbuteşte să însufleţească pînza lui Porbus. Balzac face, prin intermediul lui Frenhofer, diverse consideraţii asupra artei pictorului, susţinînd că acesta nu trebuie să copieze, ci să exprime natura, că într-un tablou e nevoie de spaţiu, adîncime şi aer (sau, cum spuneau artiştii Renaşterii, de perspectivă), că viaţa nu

Scanned with OKEN Scanner

poate rezulta dintr-un compromis între desen și culoare, că, în fine, perfecțiunea e în funcție de descoperirea nuanței și înlăturarea a tot ce este neesențial. Frumoase principii, va zice oricine, recunoscînd scriitorului o mare suplețe în discuția problemei ; dar cum aplică Frenhofer însuși teoriile lui ? Aici e cheia metodei realiste, care ar rămîne cu totul sterilă, dacă s-ar reduce la pure speculații. De aceea și părerea lui Porbus este că artiștii trebuie să mediteze cu pensula în mînă, pictînd. Frenhofer, maestru desăvîrșit al tehnicii, lucrează de zece ani la capodopera sa, *Frumoasa capricioasă,* fără s-o poată termina, fiindcă n-a găsit modelul care să-l inspire. Atunci Nicolas Poussin propune să-i pozeze iubita sa, Gillette, și într-adevăr, la vederea acestei incomparabile frumuseți, bătrînul maestru își termină fără întîrziere opera. Invitați s-o privească, Porbus și Poussin abia disting, deziluzionați, într-un colț al pînzei, un vîrf de picior gol, delicios, viu, pierdut într-un haos de nuanțe, detalii, culori, într-un fel de ceață informă, ca un vestigiu al năzuinței supreme spre perfecțiune. Tot eliminînd imperfecțiunile intuiției realului și voind să surprindă absolutul însuși, Frenhofer a nimicit viața. De altfel nu va supraviețui nici el visului ratat. Lecția povestirii e că opera de artă trebuie să exprime realul, nu transcendentalul, și că încercarea de a depăși mijloacele umane de creație duce la neant. În 1931 Picasso, servindu-se de indicațiile lui Balzac, a realizat capodopera visată de Frenhofer, *Frumoasa capricioasă,* pictînd o grațioasă femeie așezată care-și sprijină mîinile și capul pe un genunchi al unui picior gol.

Frenhofer seamănă bine cu Balthasar Claës dintr-un alt „studiu filozofic“ *La Recherche de l'absolu,* cu singura deosebire că acesta caută absolutul în știință. Dar totodată el seamănă prin aspirații și cu Z. Marcas, personajul din „scena politică“ omonimă.

Z. Marcas, publicat în 1840, e mai degrabă un portret decît o povestire, așadar un alt veritabil „studiu“. Zephyrin Marcas, ambițios ca și Rastignac, dar cu mai multe

Scanned with OKEN Scanner

scrupule, vine la Paris din provincie ca să-şi treacă examenul de doctorat în drept, îndelung preparat în vederea carierei politice. Marcas e inteligent şi energic, îi lipseşte însă mijlocul principal cu ajutorul căruia să-şi poată tăia drum în societatea burgheză din vremea lui Ludovic-Filip : banii. Sperînd să găsească un sprijin spre a se alege deputat, tînărul se aruncă orbeşte în gazetărie. Onestitatea însă îl deserveşte, împiedicîndu-l să accepte cîştiguri uşoare şi în curînd cade victima unui individ care nu-i plăteşte serviciile decît cu vorbe frumoase. Pentru a se elibera, Marcas îşi reia viaţa de mizerie, dar cînd individul, aflat într-o dificilă conjunctură politică, i se adresează din nou, el se crede în fine favorizat de destin. Marcas desfăşoară o energie de care numai Balzac şi personajele sale sînt în stare ; cu toate acestea proiectul eşuează ; eroul îşi pierde orice nădejde şi e răpus de tuberculoză. Scrierea are un ton patetic, colorat în maniera cea mai sumbră, ca dovadă de violenţa polemică a romancierului faţă de societatea burgheză contemporană, societate întemeiată pe minciună şi guvernată de o singură putere : aceea a banului.

Turpitudinea moravurilor rezultate din speculaţiile financiare în aceeaşi societate este zugrăvită şi în „scena pariziană“ *Un homme d'affaires* (1845), publicată de obicei la un loc cu romanul *La Maison Nucingen*. În nesfîrşita bătălie care se dă la Paris între creditori şi debitori, e nevoie să cunoşti legile strategiei ca un militar. Numai astfel contele Maxime de Trailles, protagonistul scenei, poate să scape teafăr, ajutat de o „loretă“, în conflictul cu Claparon şi Cérizet. Aceştia din urmă, doi afacerişti de cea mai joasă speţă, cumpără o creanţă asupra lui Maxime în scopul de a trage un profit. Maxime însă, creditor încercat, nu-şi pierde capul. El cumpără mai întîi cu un capital lichid şi trei polite un cabinet de lectură pentru protejata sa Antonia, care atrage privirile bătrînului lector, fost caretaş, Croizeau. Acesta, voind s-o ia în căsătorie, îi găseşte o cumpărătoare pentru cabinet şi-i oferă în schimb mobilele amicului său pără-

Scanned with OKEN Scanner

sit de o altă „loretă", Hortense. Maxime încasează suma și are intenția să cumpere cu ea aceleași mobile, dar întrucît vînzătoarea era totodată și cumpărătoare, banii ajung în mîinile lui Cérizet, debitorul ei și al lui Maxime. Povestirea, înfățișînd un adevărat hățiș de operații financiare, e de un comic sarcastic.

Gaudissart II, publicată în 1844, ne introduce în lumea negustorilor din marile magazine ale Parisului (povestirea apare de obicei în volum cu romanul *Les Employés*). Gaudissart, cunoscut din povestirea *Ilustrul Gaudissart*, este în *Comedia umană* a lui Balzac comis-voiajorul. Gaudissart II e poreclit Fritot, negustor de șaluri și frivolități din cartierul bursei și inventatorul șalului Selim „imposibil de vîndut, dar care se vinde întotdeauna". Fritot așeza într-o cutie foarte simplă de lemn de cedru, căptușită cu satin, un șal de 600 de franci și-l prezenta clienților drept șalul trimis cîndva de sultanul Selim lui Napoleon. În felul acesta, printr-o apariție spectaculoasă la momentul oportun, Fritot vinde pretențioasei doamne Noswell, sub pretextul că a fost purtat de împărăteasa Joséphine, un șal de șase sute de franci cu un preț înzecit, de șase mii de franci. Datorită priceperii sale și naivității clienților, Gaudissart II devenise eligibil și-și permitea să cineze la Tuileries.

Construită după tehnica revistelor teatrale moderne, *Les comédiens sans la savoir* (1846), pendant la *Un om de afaceri*, se sprijină pe o tramă epică neînsemnată. Domnul Sylvestre Gazonal, nobil și mic industriaș din Roussillon, a venit la Paris pentru a intenta administrației provinciei sale un proces. Amintindu-și că are în oraș un văr de departe, ajuns pictor la modă al capitalei, pe Léon de Lora, Gazonal i se adresează pentru o recomandare pe lîngă guvern. Pictorul îi face serviciul, dar izbit de naivitatea lui pitorească, se oferă, cu amicul său Bixiou, faimosul caricaturist, să-l distreze timp de două zile, conducîndu-l prin mediile cele mai caracteristice ale Parisului. Gazonal și cititorul văd astfel un salon artistic, fac cunoștință cu lumea actrițelor

şi a femeilor de lux, cu un pălărier scriitor şi filozof, cu o chiromantă consultată de miniştri, şi pătrund în atmosfera presei, unde văd cum se trag sforile intrigilor, aud perorînd cu o elocvenţă uluitoare pe un rege al coaforilor, pătruns de arta lui, în sfîrşit pe un pedichiurist revoluţionar. Deşi scrierea nu pare a fi fost mai mult decît un joc, toată această lume de şarlatani entuziaşti, oameni geniali de afaceri, naivi exaltaţi şi profitori şireţi ia, datorită spiritului de observaţie al scriitorului, un contur pe cît de variat, pe atît de viu.

Le Cousin Pons, publicat în 1847 ca al doilea episod al *Rudelor sărace,* e unul din marile romane ale lui Balzac, o capodoperă şi în acelaşi timp una din cele mai personale creaţii ale acestui demiurg. La început, crezi că Balzac a vrut să întocmească studiul unei monomanii. Sylvain Pons, fiul fondatorului casei fraţii Pons, născut prin 1784, s-a întors în 1810 la Paris cu marele premiu al Romei şi cu pasiunea antichităţilor, a lucrurilor de *bric-à-brac.* Autor al unei cantate premiate de Institut, de celebre romanţe, de două-trei opere jucate prin 1815—1816 şi al unor partituri inedite, Pons a fost victima funestului sistem al concursurilor. În 1824, acest fiu al Euterpei nu mai era decît un muzicant agreabil, cunoscut prin ultimele lui romanţe ; douăzeci de ani mai tîrziu, complet ratat, nu-l mai ţineau minte nici negustorii de muzică uşoară. Insuccesul se datora puţinătăţii cunoştinţelor lui în materie de armonie : neglijase studiul contrapunctului, cu ajutorul căruia ar fi devenit cel puţin un Hérold. Graţie influenţei rudei sale, contele Popinot, Pons obţinu în 1835 bagheta de dirijor al orchestrei teatrului companiei Gaudissart. În această epocă, cu ocazia distribuirii premiilor la un pension, făcu cunoştinţă cu pianistul german Schmucke, altă epavă a muzicii, de care se legă printr-o strînsă prietenie. Li se puse numele „spărgătorii de nuci“ (casse-noisettes). Instalaţi împreună în imobilul lui Pillerault, cei doi celibatari erau gospodăriţi de portăreasa Cibot contra unei remuneraţii modeste. Cu multă răbdare şi două mii de franci pe an,

Scanned with OKEN Scanner

Pons colecționase de la întoarcerea sa din Roma, 1807, capodopere de toate genurile. Nimeni nu bănuia valoarea artistică și pecuniară a colecției sale, afară de bătrînul cămătar Élie Magus. Plăcîndu-i bunul trai, colecționarul începu să frecventeze familiile Camusot, Cardot, Chifreville, Berthier, despăgubindu-le cu opere de artă, disprețuite de acești burghezi ignoranți care nu cunoșteau prețul lor. Mărinimia muzicianului anticar n-are ecou în inimile meschine ale închinătorilor banului. Conflictul dintre ei crește. În 1844 Pons achiziționează în condiții excelente un încîntător evantai pictat de Watteau pentru doamna de Pompadour. Deoarece mijlocise fără succes o căsătorie între nepoata sa Cécile și bancherul Brunner, Pons dărui prețiosul evantai familiei Camusot, care-l primi cu răceală. Grav lovit în sensibilitatea sa, colecționarul contractă o hepatită și în 1845 muri lăsînd neterminată muzica baletului *Mohicanii*, vegheat de unicul său prieten devotat, Schmucke. Acesta este romanul monomaniei lui Pons, unul din puținele personaje pozitive ale *Comediei umane*. Dar în jurul inocentului Pons și a bravului său prieten Schmucke, o întreagă ceată de scelerați pornește la un moment dat să joace cea mai sinistră comedie. La căpătîiul bolnavului pîndește ca o hienă portăreasa Cibot, hrănind pe sărmanul muribund cu imunde regrete. Pons mai are vreme înainte de a muri să instituie pe Schmucke legatarul său universal. Dar Schmucke, nepriceput în negustoria de ocazie, se lasă candid despuiat de toată lumea sub privirile neputincioase ale lui Pons, care moare văzînd cum bogățiile sale ies din casă. În ziua morții lui Pons își dă sfîrșitul și soțul portăresei, otrăvit lent de negustorul de fiare vechi Rémonencq — prieten al rechinului Magus — care vrea să se asocieze cu portăreasa *corps et biens*. Doctorul Poulain, avînd certa bănuială a crimei, închide ochii. Avocatul Fraisier sustrage și distruge testamentul olograf al colecționarului defunct, apoi atacă din partea familiei Camusot testamentul fabricat de el și determină pe Schmucke să renunțe la moștenire pentru o

rentă viageră derizorie. Prezidentul Camusot de Marville, căruia Pons îi testase numai *Capul de maimuţă* al lui Goya, dobîndeşte întreaga moştenire şi o vinde lui Magus, Fraisier ajunge judecător, iar Rémonencq se însoară cu portăreasa Cibot şi se instalează într-un superb magazin central. Ca şi în *Verişoara Bette*, Balzac nu uită să împartă în final personajelor negative unele pedepse, conform gradului lor de culpabilitate. Rémonencq, de exemplu, se otrăveşte el însuşi din greşeală cu un pahar de vitriol destinat soţiei sale. Dar gravitatea romanului nu vine de aici. Fiind un mare vizionar, Balzac dă eroilor săi un astfel de relief, încît îi face să depăşească condiţia lor abjectă, într-atît de mult, că nu mai vezi în ei decît nişte agenţi ai destinului implacabil. Acest relief, proiectat într-o lumină puternică, dă povestirilor un caracter de neuitat.

☆

Autorul volumului *Ulisse* de G. Călinescu, Geo Şerban, publică la Editura Minerva o culegere de efemeride (deocamdată primul tom din două) de acelaşi G. Călinescu sub titlul *Gîlceava înţeleptului cu lumea*. Într-un „cuvînt către cititori" îngrijitorul textelor ne previne că „titlul vrea să plaseze efortul călinescian într-o tradiţie care îi este potrivită şi de altfel respectă indicaţii ale autorului însuşi", iar la pagina 4 citim că Geo Şerban a întreprins în textele editate o selecţie. Nu sînt împotriva adunării în volume a diverselor scrieri călinesciene din periodice, fie şi înaintea reeditării operei sale fundamentale, antume. Singurul lucru care se cere într-o astfel de întreprindere este să respectăm totuşi ultima voinţă a scriitorului şi să nu amestecăm ceea ce el însuşi a selectat pentru volume cu ceea ce a lăsat risipit.

Geo Şerban include în culegerea sa, subintitulată „pseudojurnal de moralist", articole pe diverse subiecte, mai ales aşa-numitele cronici ale mizantropului semnate de G. Călinescu în diverse periodice (şi cu deosebire în „Adevărul literar şi artistic" şi „Jurnalul literar") între 1927 şi

Scanned with OKEN Scanner

1939. Însă în 1964 G. Călinescu a publicat la Editura pentru literatură volumul intitulat *Cronicile optimismului* în care prima secțiune cuprinde o selecție (p. 11-18) din *Cronica mizantropului*. Selecția lui G. Călinescu este față de aceea a lui Geo Șerban extrem de avară, începe în 1933 și nu reține pînă în 1939 decît 20 de piese (36 de pagini față de 388). Geo Șerban nu exclude cronicile selectate de G. Călinescu însuși în volum, omite fără motivare doar două (*Cărți poștale ilustrate* și *Sfaturi pentru vremuri de război*, ambele din „Jurnalul literar"), neținînd seama că unora autorul le-a schimbat în ultima formă titlul (*Țara lui „las-o-n plata Domnului"* în *Cultul naturii*, *Tragedii țărănești* în *Sinuciderea*, *Furnicile* în *Instinctul gregar*, *Ion Prostălăul* în *Despre prostie*, *Liniște* în *Fobia zgomotului*, *Furnicile* din 1939 în *Disciplina*). Cronica intitulată *David și Goliath* n-a mai fost pusă în *Cronicile optimistului* separat, ci ca notă la *Instinctul gregar*. Mai grav e că dialogul cu titlul cantemiresc *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, publicat de G. Călinescu în „Revista Fundațiilor Regale" din septembrie 1945, este reprodus în *Cronicile optimistului*, secțiunea *Cronica „mizantropului"*, sub titlul *Despre rai*. Începe să ne stînjenească titlul, la care G. Călinescu a renunțat, al culegerii lui Geo Șerban care în mod normal ar fi trebuit să fie, respectînd ultima voință a autorului, *Despre rai*. Nu era mai bine oare ca în culegerea de față să nu se pună dialogul *Despre rai* publicat de G. Călinescu însuși în volumul *Cronicile optimistului*? Atunci volumul s-ar fi putut intitula simplu *Cronici* sau *Efemeride* și, lăsînd la o parte cele 18 cronici ale mizantropului selectate de autor, ar fi pus la îndemîna cititorului curios, fără pretenții, pagini mai puțin cunoscute din ilustrul scriitor moralist, ce-i drept, dar care n-a compus totuși o carte similară *Divanului* lui Dimitrie Cantemir, nici un „jurnal" (în această privință pare a fi de acord și Geo Șerban cînd își intitulează culegerea „pseudojurnal").

Scanned with OKEN Scanner

Exprimînd aceste mici nepotriviri de vederi în ceea ce priveşte modul de alcătuire al culegerii, sînt gata să conced că textele adunate de Geo Şerban meritau să figureze într-un volum şi că ediţia sa e binevenită şi utilă. Mi-a reţinut atenţia îndeosebi articolul polemic *D. Perpessicius şi Stănică* apărut în „Viaţa românească", 1938, nr. 7, parcurs altădată în fugă şi pe care aproape îl uitasem (o trimitere la el se face în *Istoria literaturii române*, 1941, p. 840). „În forme amăgitor cordiale", scrie G. Călinescu, Perpessicius „a respins totdeauna literatura autorului... Stănică e imposibil, broască plesnită, adevărata creaţie e Pascalopol, dacă ar fi fost tratat în exclusivitate".

Convenind că un scriitor „nu trebuie să-şi piardă vremea" în discuţii cu criticii, cîtă vreme nu poate dovedi că interpretul său n-are dreptate şi nici nu s-a găsit interpret care să-şi schimbe părerea, G. Călinescu revendică dreptul de a discuta metoda, mijloacele prin care criticul ajunge la concluzii. Articolul lui Perpessicius are un punct de plecare fals, dovadă a lipsei de intuiţie. Criticul atribuie scriitorului „graţioase însuşiri", scriitorul declară că are sufletul „grav", înclinat către „construcţia solidă", capabilă de a trezi „emoţii profunde". Pentru critic *Enigma Otiliei*, cel mai balzacian roman din literatura română, e masiv ca un bloc, scriitorului îi apare de „întinderea obişnuită a romanelor clasice". Criticul recunoaşte „virtuozitatea construcţiei epice" şi „desăvîrşirea detaliilor", dar crede că perfecţiunea tehnică, tăria meşteşugului păgubeşte spontaneităţii genuine. Romanul e prea compus, fabricat la rece, lucid, nu ţîşnit din talent. „Luciditatea lui Flaubert, răspunde G. Călinescu, este conştiinţa însăşi a talentului său, nu o periţie cîştigată prin învăţătură. Cine n-ar voi să fie măcar virtuos ?" În romanele „construite", făcute, „viaţa se sufocă", pretinde criticul. „Majoritatea indivizilor, observă scriitorul, nu percepe viaţa neted". Avem senzaţia vieţii atunci cînd eroul, lăsat suficient să se mişte şi să vorbească în roman, poate fi închipuit şi în alte situaţii, cu reacţii pre-

Scanned with OKEN Scanner

vizibile. Cînd un cititor spune : Stănică Raţiu e o canalie este un semn că eroul există ca un om viu. Da, dar Stănică, observă Perpessicius, eu un „broscoi plesnit". „Fină critică, remarcă scriitorul. Mutatis mutandis, *Madame Bovary* suferă din cauza doamnei Bovary... Un erou e viu sau nu, după cum îi place sau nu criticului nasul lui". Stănică vorbeşte prea mult şi fără rost ? „Arta umflă totdeauna" (vezi pe Homais al lui Flaubert) şi toată problema nu e de a stabili cu cît autorul a sporit realitatea, modelul real pe care nu-l cunoaştem, ci dacă eroul e verosimil, coerent în structura lui. Criticul nu intuieşte intenţia, presupune că agonia lui Costache Giurgiuveanu e de „vodevil" sau „melodramă". Obiceiul unor critici de a lua totul în uşor, de a socoti poezia lui Eminescu banalitate filozofică, iar teatrul lui Caragiale caduc, fiindcă au dispărut comisarii necinstiţi şi limba de toate zilele, s-a îmbunătăţit ! „Este absolut sigur că descriind moartea lui Costache, afirmă G. Călinescu, noi am crezut că facem lucru grav. Dacă vine cineva şi spune, cum s-a spus, că *Viaţa lui Eminescu* nu are interes şi că noi sîntem neoneşti ? Atunci, firește, rîdem de extravaganţa unor astfel de opinii..." Altă insinuaţie, menită a scădea valoarea romanului (cu aerul că-l laudă), e că *Enigma Otiliei* ar fi un „documentar". Desigur, orice operă de creaţie documentează asupra vieţii, însă documentul e totdeauna absorbit în funcţiune, ridicat la o semnificaţie. Numai cu „probitate" şi cu „voinţă" nimeni nu creează, este nevoie de imaginaţie şi transfigurare. „Noi, face G. Călinescu şi de data aceasta o profesiune de credinţă clasică, am pornit de la timpuri generale", exemplificînd universalul prin particular, pentru că orice creaţie adevărată nu e numai document, ci „universală şi documentară", chiar „integral fantastică", căci creatorul nu culege documente şi le leagă între ele cu meşteşug ca un simplu impiegat. „Romanele lui Balzac sînt toate documentare, ca şi ale lui Flaubert, ca şi ale lui Proust. Ei, şi ce-i cu asta ?... Nu este serios să insinuezi caracterul do-

Scanned with OKEN Scanner

cumentar într-o operă ce poate fi neizbutită, dar în care transfigurarea este nota esenţială."

Perpesicius şi alţii au contestat că în *Enigma Otiliei* ar fi vorba de vreo enigmă. G. Călinescu mărturiseşte că ar fi voit să numească romanul *Părinţii Otiliei,* nu pentru a-l face mai balzacian în sensul acelei „mystique de la Paternité" pe care Thibaudet o identifica în *Père Goriot* ca pe o „cellule mère" a *Comediei umane :*

„Romanul nu este o dezvoltare a titlului, ci titlul este un număr de ordine, pus în urmă, cum se obişnuieşte. Otilia, cei inteligenţi vor fi observat, nu e personajul principal. Felix şi Otilia sînt acolo în calitate de victime şi de termeni angelici de comparaţie... Pentru orice tînăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge, dîndu-i totuşi dovezi de afecţiune. Iraţionalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix. Apoi Otilia, fără interes material propriu-zis, arată afecţiuni pentru Pascalopol. Cazul e destul de comun. Se pare că fetele nu iubesc în chip necesar pe tinerii de vîrsta lor şi că bărbaţii în etate exercită asupra lor un curios imperiu. Asta, pentru Felix, este o enigmă. Şi apoi enigmă este tot acel amestec de luciditate şi strengărie, de onestitate şi uşurătate. De ce Otilia să-l prefere pe Pascalopol şi nu pe el, şi de ce apoi să-l părăsească pe Pascalopol pentru o relaţie mai plată ? De ce la o fată aşa de fină, urme de impuritate în idealuri ? Această criză a tinereţii lui Felix, pus pentru întîia oară faţă în faţă cu absurditatea sufletului unei fete, aceasta este enigma."

Concluzia lui Călinescu era că cronica lui Perpessicius e făcută din sentinţe, dogme şi insinuări nedovedite, *alături* de carte :

„Sînt critici de ocazie, jurnalişti fără pretenţii, care fără să facă afirmaţii extraordinare şi fără să arunce laude mari, văd limpede ce este de văzut. Dimpotrivă, unii aşa-zişi critici, cînd li se vorbeşte de un lucru de mîncare oval, alb pe dinafară şi galben înăuntru, se gîndesc la o gulie scobită şi umplută cu morcov. Dintre aceşti critici este d. Perpessicius, care, îl rugăm să ne creadă, n-a înţeles din cartea noastră nimic, *absolut nimic.*"

Scanned with OKEN Scanner

ORIZONT ROMANTIC

Între 1954 şi 1965 Alexandru Philippide a publicat numeroase studii de literatură universală, parţial adunate la un loc în volumul din 1963 *Studii şi portrete literare* şi într-o culegere chiar cu titlul *Studii de literatură universală* din 1966. O selecţie din aceste studii la care se adaugă altele noi sînt întrunite în volumul *Puncte cardinale europene. Orizont romantic* (Eminescu, „Sinteze", 1973). Considerat el însuşi de critică un romantic, un mare şi ultim romantic european, încununat cu premiul internaţional Herder, Alexandru Philippide analizează în această din urmă carte un număr de scriitori care fie anunţă romantismul ca stare eternă de spirit, fie îl ilustrează în primele sale manifestări, fie îl configurează ca doctrină, fie îl reprezintă în formele cele mai caracteristice pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru.

Majoritatea studiilor, deşi urmăresc în primul rînd trăsăturile specifice romantismului, sînt scurte monogra-

Scanned with OKEN Scanner

fii critice despre diverşi autori, adevărate sinteze, vizînd îndeosebi poezia, căci romanticii sînt întîi de toate poeţi, structura lor poetică fiind recognoscibilă în teatru ca şi în proză.

Deschiderea se face, reluînd nişte note din 1956, cu Shakespeare, în opera căruia se recunosc sensibilitatea şi neliniştea tipic moderne, noi faţă de raţiunea şi echilibrul clasic. Shakespeare e, putem spune, primul romantic, modelul către care s-au îndreptat poeţii şi dramaturgii curentelor următoare :

„Din *Visul unei nopţi de vară* se trage, scrie Alexandru Philippide, o bună parte din poezia modernă, poezia visului şi a naturii, adică tocmai ceea ce alcătuieşte unul din caracterele romantismului. Influenţa lui Shakespeare asupra romantismului în Anglia, în Germania, în Franţa, a fost enormă. În Germania, această influenţă a început chiar înainte de romantism, Goethe în primele lui piese, în *Götz von Berlichingen*, chiar şi în *Egmont*, Schiller în toate piesele lui şi scriitorii din curentul *Sturm und Drang*, premergător romantismului în multe privinţe, toţi suferă înrîurirea lui Shakespeare."

Caracteristica eroilor shakespearieni, susţine Alexandru Philippide, este că „n-au trăsături tipice, ci numai foarte umane", Hamlet însuşi, creaţia sa sumă, nefiind decît „un biet om îndurerat de împrejurările tragice în care i-a fost dat să trăiască şi îndurerat de propria lui fire şovăitoare, pe care şi-o vede, şi-o cunoaşte şi şi-o judecă..."

La Schiller, însă, e ideea articolului următor, încercarea de umanizare a caracterelor clasice e stînjenită de tendinţele didactic-moralizatoare, existente şi în poezii, cu excepţia trilogiei *Wallenstein* în care eroul dă în fine curs liber pornirilor sale proprii.

Clasicismul e francez, romantismul german. Estetica romantismului a formulat-o, de aceea, cel mai cuprinzător, Friedrich Schlegel, analizat în continuare într-un amplu studiu. În *Gespräch über die Poesie*, Friedrich Schlegel defineşte poezia ca pe o activitate dezinteresată a spiritului, trecînd peste „particularul comod", mişcată de elanul uman spre frumos şi bine. „Die romantische Poesie, scrie Schlegel într-un *Fragment* din

Scanned with OKEN Scanner

1798, ist eine progressive Universalpoesie". Scopul ei este să împace individul cu societatea și arta cu natura.

Importante sînt precizările aduse de Alexandru Philippide noțiunii de ironie romantică *(Witz)*. Schlegel o definește ca „spirit absolut sociabil sau genialitate fragmentară" (putere de creație naturală), ca „explozie a spiritului legat" (liberare dintr-o constrîngere). În sfîrșit ca o putere de a descoperi corelații subtile, corespondențe între obiecte, care pune în mișcare fantezia poetică.

Poezia, mai spune Schlegel, înseamnă transfigurare a lumii reale, expresie ieroglifică a naturii înconjurătoare, ca mitologia, al cărei țel este „să desființeze cursul și legile rațiunii raționál gînditoare și să ne pună iarăși în frumoasa dezordine a fanteziei. în haosul primordial al naturii umane".

Trecînd peste alte idei, este interesant să subliniem că Schlegel, care tinde să unifice poezia cu filozofia, atribuie poeziei și o funcție critică, neexcluzînd critica din sfera artei. („O judecată de artă care nu este în același timp o operă de artă... nu are nici un drept de cetățenie în imperiul artei".) Poezia poate fi criticată numai prin poezie („Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden").

Un studiu important pentru delimitarea orizontului romantic, scris, ca și *Metamorfozele lui Friedrich Schlegel*, în 1972, este *Novalis și drumul înăuntru*. Autorul *Imnurilor către noapte* este pentru Alexandru Philippide poetul dedicat exclusiv visului ca mod de pătrundere în labirintul eului, dar care urmărește totuși sinteza lumii interioare cu lumea exterioară, căutînd în profunzimea nopții lumina spiritului. Miraculosul este la Novalis elementul poetului, poetul trebuie să aibă, după el, capacitatea de a converti realul în ideal, dacă idealul nu poate fi materializat. E ceea ce s-a numit la el idealism magic :

„Cînd nu puteți să faceți gîndurile mijlocit (și întîmplător) perceptibile, atunci să faceți dimpotrivă lucrurile exterioare nemijlocit (și involuntar) perceptibile — ceea ce înseamnă că dacă nu puteți să faceți din gînduri lucruri exterioare, atunci să faceți

Scanned with OKEN Scanner

din lucruri exterioare gînduri. Dacă nu puteţi să faceţi dintr-un gînd un suflet autonom, deosebit de voi şi, deci străin vouă, adică venit din afară, atunci procedaţi în chip invers cu lucrurile exterioare şi preschimbaţi-le în gînduri..."

Din celelalte studii, rezumate în titlu *(Kleist şi contrastele tragice, Neliniştea lui Lermontov, Izbînda lui Baudelaire, Teme principale ale poeziei lui Verhaeren)*, remarcăm, pentru apropierile cu literatura română, pe cel despre *Andersen povestitorul*. În afară de faptul că a trecut prin ţara noastră în 1841, venind de la Constantinopole (cu vaporul pînă la Constanţa, călare pînă la Cernavodă şi din nou cu vaporul pe Dunăre cu popasuri la Giurgiu şi Orşova şi o excursie la Mehadia), scriitorul danez, autor de *Povestiri (Eventvr,* 1835), şi o autobiografie *(Mit livs historie,* 1846) prezintă analogii cu Creangă :

„... Nici basmele lui Creangă nu sînt basme propriu-zise, sînt în bună parte povestiri din viaţa de la ţară, din viaţa de la ţară a lui Creangă. Să ne aducem aminte, de exemplu, de ceata de golani fantastici, care însoţesc pe Harap Alb în aventurile lui. Cînd vorbesc între ei Gerilă, Flămînzilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă parcă auzi cum se ciorovăesc Nică Oşlobanu, Ion Mogorogea, Zaharia Gîtlan şi ceilalţi dascăli tovarăşi ai lui Creangă, care stăteau cu el în gazdă la Pavel Ciubotariu din Fălticeni. Oamenii descrişi în *Amintiri din copilărie* au fost modele din viaţă ale personajelor din *Povestea lui Harap Alb*. Acelaşi lucru şi la Andersen, dar cu mai multă adîncime, cu o adîncime tragică, dureroasă uneori..."

Ultimul studiu, *Despre poezia română dintre 1920 şi 1940 în raport cu poezia europeană,* din 1965, pare mai puţin legat de subtitlul *Orizont romantic,* dar se subsumează titlului *Puncte cardinale europene,* căci cei mai mulţi din poeţii români prezentaţi (în excelente scurte caracterizări !) sînt poeţi de valoare universală, chiar dacă faima unora dintre ei nu este încă europeană, datorită faptului că n-au găsit pînă acum traducători care să-i echivaleze în limbi de largă circulaţie. Este vorba de Arghezi, Blaga, Barbu, Vinea, Pillat, Adrian Maniu, Demostene Botez şi Ilarie Voronca, dintre care eu l-aş înlocui pe penultimul prin Alexandru Philippide însuşi, egal primilor trei, iar lui Ilarie Voronca i-aş substitui pe Tristan Tzara sau

Scanned with OKEN Scanner

B. Fundoianu, dacă toți trei n-ar fi devenit ulterior mai importanți poeți de expresie franceză.

De reținut comparația între Arghezi și Apollinaire pe care o citățm din rezumatul cărții, întocmit de autor în limba franceză :

„În poezia sa, *Arheologie*, publicată pentru prima dată în 1915, Arghezi aspiră la o înnoire pe care o realizează, dealtfel, în expresia sa, care, la această epocă, n-avea nici o similitudine în literatura română. Considerînd cultura milenară, nescrisă, a românilor, manifestată într-un folclor extrem de bogat, Arghezi n-are față de vechimea ei un sentiment de plictiseală și de saturație ca, exact la aceeași epocă, Apollinaire (în *Zone. Poème lu au mariage d'André Salmon le 13 juillet 1913*). Apollinaire vrea să schimbe chiar sensul cuvintelor uzate de o prea lungă întrebuințare. Din contră, la Arghezi cuvintele par pline de semnificații ce n-au fost încă dezvăluite și actualizate. Prin consecință, poetul român are datoria de a căuta aceste semnificații, de a le găsi și a le exprima."

Atitudine pe care o au, într-adevăr, toți poeții români dintre cele două războaie.

Scanned with OKEN Scanner

MITOLOGIE ROMANTICĂ

O primă chestiune pe care o pune teza de doctorat a Elenei Tacciu *Mitologie romantică* (Cartea Românească, 1973), privește titlul ales. Deși nu are o parte teoretică introductivă, am înțeles că autoarea ia cuvîntul mitologie în sens de tematică, exact în felul profesorului sorbonard Pierre Albouy din mica sa lucrare, *Mythes et mythologies dans la littérature française* (Paris, Colin, 1969), tratînd în partea a treia despre mitul poporului la Michelet, cosmologia mitică hugoliană și miturile cunoașterii la Nerval și Gide.

Noțiunea de mitologie n-are, la Elena Tacciu, nici sensul pe care i-l dă Lévi-Strauss în trilogia sa (începută în 1962) *Mythologiques*, ciclu de studii etnografice, nici înțelesul din eseurile de istorie a religiilor ale lui Mircea Eliade, precum *Aspects du mythe* (1963) și nici sensul din eseul lui Roland Barthes unde se analizează mitologiile timpului nostru, de la detergenți pînă la strip-tease. Lucrarea Elenei Tacciu este un studiu de literatură com-

parată și cred că punctul ei de plecare a fost capitolul *Teme romantice* din *Opera lui Mihai Eminescu*, II, ed. II, 1970, p. 227—276 de G. Călinescu.

S-ar putea discuta dacă cele două teme fantastice (a îngerului căzut și a strigoiului) și cele trei teme subsumate sentimentului de melancolie, deci psihice (tema ruinelor, tema trecerii implacabile a timpului și tema morții premature a iubitei) pot fi asimilate miturilor, dar trebuie să recunoaștem de la început că autoarea ia mitul într-un înțeles figurat de născocire epică sau lirică, populată de apariții fabuloase ce simbolizează fenomene și procese naturale, quasigeneralizate în reprezentările poeților. Fără să aibă ambiția de a descoperi influențe străine în literatura română ca mai vechii comparatiști N. Apostolescu, Charles Drouhet, D. Caracostea (cf. lucrarea acestuia *Lenore. O problemă de literatură comparată și folclor*, 1929), D. Popovici și alții, Elena Tacciu se mulțumește să stabilească analogii și să cerceteze originalitatea poeților romantici români la care sus-amintitele teme apar, de la Ion Eliade Rădulescu pînă la Mihai Eminescu, mai precis de la poemul miltonian eliadesc *Căderea dracilor*, publicat în 1840, pînă la poemul byronian eminescian *Mortua est* pe tema ascensiunii sufletului-înger, publicat în 1870.

Parcurgînd cele șase capitole ale lucrării, constatăm că Elena Tacciu a mers uneori și mai înainte de anul 1840, ca și dincolo de anul 1870, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea în literatura română, în epoca de tranziție a clasicismului luminilor și în faza de mare expansiune a romantismului eminescian, de vreme ce se ocupă de poeți ca Ion Budai-Deleanu, Matei Milu, Costachi Conachi, Enăchiță, Alecu și Nicolae Văcărescu, de *Scrisoarea I* și *Luceafărul* lui Eeminescu și nu știm de ce nu și de *Glossa*, din moment ce este amintită *Vremea* lui Barbu Paris Mumuleanu, poezie a cărei asemănare cu *Glossa* lui Eminescu a fost observată de toți.

Romantismul are, nici vorbă, o coerență structurală, dar nu poate fi identificat în stare pură în opera nici unui

Scanned with OKEN Scanner

poet, nici măcar la Eminescu, căruia pe drept cuvînt i se atribuie, mai ales în faza finală, tendinţe clasice, uşor recognoscibile în expresia impersonală, gnomică, a ataraxiei din *Glossa*, ca şi din *Luceafărul*. Dealtfel tema trecerii timpului din *Trecut-au anii* ca şi din *Glossa* („Vreme trece, vreme vine") nu e romantică, ci mai degrabă clasică, horaţiană şi o găsim la Mumuleanu, ca şi la comisul Vasile Pogor, traducătorul *Henriadei* lui Voltaire în meditaţia *Neam vine şi neam se trece* cu punctul de plecare în *Ecleziast*.

Pe de altă parte, Eminescu vorbind în poemul său *Melancolie* de alienarea de propriul eu, de o ruină interioară asemănătoare cu cea din afara sa, nu e un preromantic tardiv ? Vreau să spun că atît delimitarea exactă a temelor (şi să observăm că Elena Tacciu nu face o disociere, ca Albouy, între temă, motiv şi mit), cît şi urmărirea răspîndirii lor în timp este în practică dificilă şi numai cine n-a încercat aceste lucruri se va mira că la tema melancoliei se trece în revistă şi o poezie satirică precum aceea numită *Asupra istericalelor* de Matei Milu, fără îndoială de structură şi orientare clasică, autorul fiind şi el un voltairian, adept al „legilor firii". Alt risc pe care Elena Tacciu l-a evitat aproape totdeauna cu o remarcabilă ironie este acela de a supralicita de dragul temei precaritatea artistică a operei, mai ales în cazul aceluiaşi mit al melancoliei unde demitizarea este cel mai adesea de rigoare.

Sînt de acord că romanticii au dat la noi ca şi pretutindeni o mare importanţă folclorului, dar nu credem că acesta a constituit, cum greşit se mai crede pînă astăzi, zăcăminte asemenea celor de cărbuni ce trebuiau doar exploatate industrial-artistic. Să nu uităm că celebrele *Fragmente de poezie veche* (populară) *culese din munţii Scoţiei* de Ossian în 1760 erau nişte falsuri şi că Vasile Alecsandri al nostru precizează nu numai că a adunat şi „îndreptat" în 1853 ale sale *Balade*, dar şi adunat şi „întocmit" în 1866 *Poeziile populare ale românilor*.

Scanned with OKEN Scanner

La urma urmei, de ce pînă la Alecsandri nimeni n-a cules poezii populare egale din punct de vedere artistic cu cele ale lui, de ce culegerile ulterioare nu sînt de același nivel, cu excepția poeziilor adunate, dar nepublicate, de Eminescu ? Alecsandri ca și Eminescu au scris excelente poezii în spirit sau stil popular, Eminescu slujindu-se de motive populare, dar adăugînd o idee proprie, ca în *Ce te legeni...* și *Revedere,* incomparabile cu piesele brute de care s-a servit. Fapt este că nici unul din specimenele populare citate de Elena Tacciu în lucrarea sa nu se pot compara cu piesele marilor poeți romantici precum Eminescu. Ce legătură este, de pildă, între *Melancolia* lui Eminescu și banalul cîntec din colecția Jarnic-Bîrseanu: „Mă dusei cu coasa-n deal,/ cosii iarbă și amar./ Mă dusei cu coasa-n luncă/ Și cosii jale adîncă". Adevărul e, cum s-a spus de atîtea ori, că romantismul e o stare de suflet care s-a regăsit uneori în motive folclorice, dar pe care n-a produs-o mecanic folclorul. Evident, nu susțin că Elena Tacciu nu stabilește convingător unele interferențe sau mai bine zis analogii între miturile romantice și cele folclorice.

Romantismul, oricît ne-am strădui să căutăm alte explicații, este un curent literar născut la noi prin influență. Că mitologia romantică străină capătă la noi trăsături specifice e de la sine înțeles, dar a spune că, în genere, el are la noi un caracter mai sănătos și mai generos decît aiurea, este a privi unilateral. *Luceafărul* lui Eminescu este un poem pe tema singurătății geniului, a lui Hyperion, cel care „merge pe deasupra", și mai puțin a titanului revoltat, de felul lui Prometeu. În *Strigoii* întîlnim victoria Erosului împotriva morții ? Interpretarea e ușor forțată. Mitul timpului ce devoră nu presupune atît o expansiune vitală, cît o evaziune sau un refugiu într-un spațiu ideal, himeric.

Dacă se poate discuta încercarea de a diviza romantismul în două, izolînd pe cel macabru și sumbru și recunoscînd la noi mai ales pe cel vital și dinamic, se cade să recunoaștem Elenei Tacciu sublinierea unor aspecte

Scanned with OKEN Scanner

neîndoios proprii, precum : organicitatea şi umanizarea fantasticului, corespondenţa om-natură, particularitatea decorului, viziune animistă.

Lucrarea se încheie cu o selecţie de texte române şi străine privind nu numai mitologia romantică, dar şi metafizica şi poetica romantismului (la termenul mit se dau extrase din autori ca David Bidney, Friedrich von Schelling, Friedrich Creutzer, Max Müller etc.).

Interesantă, documentată şi personală, lucrarea Elenei Tacciu este nouă în literatura de specialitate şi merită toată atenţia.

Scanned with OKEN Scanner

În poezia *Mormintele de la Drăgășani (Suvenire și impresii,* București, tip. lui C.A. Rosetti și Winterhalder, 1847), Alexandrescu slăvește pe eliberatorii Greciei de sub stăpînirea otomană, Marco Boțari și amiralul Miauli (1772—1835) :

Sînt vrednici de vechimea din veacuri fabuloase,
Sînt mari cum fu robia sub limpedele-i cer.
Și lupta și izbînda a Greciei frumoase ;
Iar Boțari, Miauli, colosuri fioroase.
Se par ca semizeii eroi ai lui Omer.

Deoarece mai departe e amintit acel „Harold al desnădejdii, sălbatic, călător", lord Byron, care dacă n-ar fi murit la Missolonghi, ar fi putut scrie o „creștină Iliadă", e sigur că poetul se gîndește la poemul lamartinian *Le dernier chant du pélérinage d'Harold* unde Marc Bozzaris e deasemeni pomenit, între Odysseus și Kanaris :

Les noms d'Odysséus de Marc, de Kanaris...

Despre Marco Bozzari povesteşte şi Ion Ghica în două din scrisorile sale către Vasile Alecsandri, *Generalul Coletti la 1835* („Convorbiri literare", 1 martie 1881) şi *Dascăli greci şi dascăli români* „C. L.", 1 decembrie 1882).

Marco Bozzari (1788—1823) era fiul lui Kiciu Bozzari şi în copilărie fusese predat de tatăl său ca ostatec beiului de Suli, la Ianina, ca garanţie de pace din partea vitejilor sulioţi ce se împotriviseră timp de 11 ani (între 1792 şi 1803) turcilor. Fugit din captivitate cu prietenul său Gheorghe Şeriful (ce-şi va sfîrşi zilele, după spusele lui Ghica, la Ghergani, unde deschisese o băcănie), Marco, împreună cu Andreas Miaulis Vocos, Colocotronis, Canaris, Coletti, Sahturi, deveni unul din eroii luptători pentru independenţa Greciei, plîns la moarte de Byron însuşi.

Ghica povesteşte că numele lui Bozzari era pe buzele tuturor dascălilor greci din Ţara românească şi că unul din aceştia, Coriţă, îl aducea în discuţie la tot pasul :

„ — Să fi fost eu în locul lui Bozzari — zicea viteazul Coriţă, nu atacam pe la aripa dreaptă, ci trăgeam drept în mijlocul ordiei şi nu lăsam să scape nici picior de turc."

Dascălul Mitilineu, ca insular cu cunoştinţe despre ale mării, striga şi el cu privire la războiul naval de independenţă al grecilor :

„ — De eram acolo, nu lăsam pe Miauli să dea drumul brulotului (corabie cu materii inflamabile) pe crivăţ, aşteptam austrul şi ardeam toate corăbiile turceşti. Auzi, să-i scape Căpitan Paşa !"

Dascălii greci care „mîncau jăratic şi beau flăcări" nu voiau să ştie — adaugă Ghica — cum că sulioţii, manioţii, specioţii şi epiroţii sînt mai toţi arnăuţi şi români. Asta înciuda mai ales pe Gheorghe Şeriful care, înfuriat, se răsti odată la ei, strigînd că Bozzari era arnăut :

„ — Nu grec, arvanit, bre !"

Este interesant că Gr. H. Grandea într-un scurt articol despre *Marcu Bocéri* pretinde că Botzaris era aromân, cuţovlah. Articolul lui Grandea este o traducere nemăr-

Scanned with OKEN Scanner

turisită (şi prescurtată) după capitolul „Marc Botzaris“ din *La Grèce moderne* de Eugène Yemeniz, Paris, Michel Lévy-frères, 1862.

Iată un fragment din articolul lui Gr. H. Grandea :

„Lord Byron, aflînd de moartea lui Marcu Boceari, plînse mult timp şi decise a scri o poemă asupra lui ; dar din nefericire nu ne-a lăsat decît cîteva fragmente nedescifrabile. Curînd după aceea şi Lord Byron plăti cu viaţa devotamentul său pentru creştinii din Orient. Locuitorii de la Missolonghi şi astăzi arăt locul unde au văzut pe Lord Byron plîngînd moartea lui Boceari, şi astăzi arăt umila locuinţă în care marele poet şi-a dat ultima resuflare“ (p. 6).

Acest personaj apare şi la Yemeniz, după cartea contelui Pietri Gamba, ex-locotenent colonel al brigăzii organizate şi comandate de senioria sa lordul Byron : *A Narative of Lord Byron's Last Journey to Greece*, 1825 :

„Le colonel Gamba raconte que Byron versa des larmes en apprenant le trépas de Botzaris, auquel il avait l'intention de consacrer tout un poème dont il ne laissa par malheur que quelques fragments à peu près illisibles. Il est à jamais regrettable que la mort ait empêché le chantre de *Giaour* d'achever son oeuvre. Byron paya bientôt lui-même de sa vie son dévouement à la cause de l'indépendence grecque, et les habitants de Missolonghi montrent avec orgueil la modeste demeure ou l'illustre étranger rendit le dernier soupir“ (p. 113).

Eroismul lui Marco Bozzari a fost cîntat în patria sa de foscolianul Ioannis Zampellios. În tragedia *Marco Botzaris* vorbeşte către soţia sa Chryseis astfel :

În timp de pace voi fi în întregime al tău,
În luptă vreau să fiu singur cu patria.

După Zampellios trebuie să fie deci piesa în trei acte găsită printre hîrtiile lui Iorgu Caragiale *Marcu Bociaris*. Boceari vrea libertate sau moarte, lasă pe Hrisi, soţia sa, cu copilul şi respingînd propunerile soldatului Ibrahim, se avîntă la luptă împotriva păgînilor. Cînd Boceari e adus mort, Hrisi îşi îmbărbătează fiul :

Dumitr : A murit părintele meu !

Hrisi : Nu fătul meu, el nu a murit... el trăieşte şi va trăi în veci...

În *Memorial de călătorie* de Alexandrescu, Botzaris era pomenit încă o dată :

„Am auzit pe mulţi condamnînd entuziasmul unui istoric care pune batalionul de la Drăgăşani în aceeaşi linie cu batalionul tebanilor, spartanilor de la Termopile şi cu garda împărătească de la Waterloo. Cu toate acestea sînt de părerea lui. Trebuie să facă cineva o comparaţie relativă, trebuie să judece că o mică oştire rău armată, streină de tot felul de tactică şi avînd a se lupta încontra unei mulţimi de zece ori mai mare, e tot atît de demnă de laudă ca şi acele faimoase batalioane care în fine n-au făcut alt nimic decît au murit pînă la unul ca şi cei de la Drăgăşani. Grecia le este datoare onoarea întreprinderii. Cele din urmă strigări ale lor au mişcat munţii Epirului şi inima lui Boţari şi au făcut să nască soldaţi din fiecare stîncă...

Acei care mor pentru libertatea unei naţiuni sînt demni a trăi în memoria naţiunilor."

Aşa se încheie şi poezia *Mormintele de la Drăgăşani*, scrisă în iulie 1842 :

Şi cît ura robiei, a patriei iubire,
În limbi deosebite se vor numi virtuţi ;
Cît vor număra grecii, între vestite zile,
Ziua cînd Leonida căzu la Termopile
Şi cît va purta Oltul diadema-i de munţi,

Voi veţi trăi ; căci vouă Grecia e datoare ;
Căci voi aţi dat semnalul la libertatea sa ;
Şi-n vremi de suferinţă, în vremi de apăsare,
Nădejde şi credinţă, virtuţi mîntuitoare,
A voastră pomenire ades va deştepta.

☆

În *Aur sterp* de Al. A. Philippide se află o frumoasă poezie inspirată din legenda germanică a zînei Loreley pe care a cîntat-o într-unul din liedurile sale Heinrich Heine. Cîntecul lui Heine l-a tradus în româneşte admirabil Şt. O. Iosif. Cu mult înainte, în „Românul" din 4 februarie 1872, Gr. M. Alexandrescu publicase o istorioară în proză *Loreley sau stînca Lorei, frumoasa fermecătoare*, care împreună cu poemul *Înmormîntarea poeziei*, apărut în „Românul" din 25 ianuarie 1872, se bucurase de un mare succes de public, pînă ce G. Dem. Teodorescu

Scanned with OKEN Scanner

dezvălui în *Cercetări asupra proverbelor* (1877) că amîndouă piesele erau traduse cuvînt cu cuvînt după X. B. Saintine, *Le chemin des ecoliers, promenade de Paris à Marly-le Roy, en suivant les bords du Rhin,* troisième édition, Paris, 1870, chez Hachette et comp. pp. 331, 332 și 352— 353. Însă bănuiala lui G. Dem. Theodorescu că în privința legendei *Loreley,* Saintine se inspirase el însuși din Karl Simrock, nu are temei. În *Das Malerische und Romantische Rheinland* (Bonn, Verlag von Max Cohen § Sohn, 1865, pp. 272—274) de Karl Simrock există într-adevăr o legendă, *Die Lurlei,* dar de un conținut diferit. Varianta cea mai apropiată de Saintine — Alexandrescu este legenda *Lore Lay* a lui Clemens Brentano apărută mai întîi în romanul *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (Bremen, Wilmans, 1801) și trecută apoi în *Des Knaben Wunderhorn* (1806—1808).

Legenda plagiată de Gr. M. Alexandrescu începe cu prezentarea vrăjitoarei Lore înaintea primarului :

„ — Sire burgmaister, eu am cauzat perderea tuturor acelora cari m-au iubit, și numerul lor e mare. Ordonă să mă omoare ; viața mi-e o povară."

Burgmaistrul, bătrîn milos, nu are curajul s-o judece :

„ — Copila mea, zice el, dreptul de justiție nu-mi aparține. Cît despre mine unul, chiar de-ar trebui să mă espui la chinurile purgatoriului aș refuza să-ți impun o singură oră de-ntemnițare. Dacă ești acuzată de magie, du-te de găsește pe episcop : doar de-o putea dînsul să te deslege."

Acest prim episod nu se află în Brentano. Apoi Loreley se înfățișează (în Saintine și Brentano) înaintea episcopului, cerînd de asemenea să fie ucisă :

„ — Sire episcoape, sînt o fermecătoare, zice lumea și-ncep a o crede chiar eu însumi : am meritat moartea."

Herr Bischof, lasst mich sterben,
Ich bin des Lebens müd',
Weil jeder muss verderben,
Der meine Augen sicht !

Scanned with OKEN Scanner

Episcopul nu are nici el curajul s-o condamne şi o trimite cu trei cavaleri la mînăstire :

Drei Ritter läst er holen :
„Bringt sie ins Kloster hin" !
Geh, Lore ! Gott befohlen
Sei dein berückter Sinn !

Dar la mînăstire, în varianta Saintine, Loreley nu e primită. E trimisă la temniţă cu un paznic înfricoşător care o predă judecătorului. Fiindcă nici acesta n-o judecă, pe drum, la întoarcere, Loreley cere voie însoţitorului să se urce pe o stîncă de granit şi se aruncă în Rin. În varianta Brentano, Loreley cere voie cavalerilor să se urce pe o stîncă înainte de a ajunge la mînăstire şi se aruncă în Rin deoarece i se păruse că vede apropiindu-se o luntre cu iubitul ei.

Guillaume Apollinaire a tradus foarte fidel balada lui Brentano în volumul *Alcools, poèmes 1898—1913* (Paris, *N. R. F., 1920).* Loreley vine şi aici în faţa episcopului, care o absolvă de magie pentru frumuseţea ei :

Devant son tribunal l'évêque la fit citer
D'avance il l'absolvit à cause de sa beauté.

Loreley cere să fie condamnată la moarte, episcopul cheamă trei cavaleri şi o trimite la mînăstire :

Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits
Ceux qui m'ont regardé, evêque, en ont péri.

*

L'évêque fit venir trois chevaliers avec leurs lances
Menez jusqu'au couvent cette femme en démence.

Pe drum Loreley cere voie să se urce pe o stîncă pentru a se mai uita o dată în oglinda fluviului şi se aruncă în apă. Se aruncă pentru că îşi văzuse în apă ochii albaştri de culoarea Rinului şi pletele blonde de culoarea soarelui :

Elle se penche alors et tombe dans le Rhin
Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley
Ses yeux couleur du Rhin, ses cheveux de soleil.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzia care rezultă din circulația acestei legende la noi ca și în Franța este că avem a face cu un fenomen de romantism întîrziat, curios prin aceea că apare și mai tardiv în Franța ca în România. Dacă Eminescu, poetul nostru cel mai romantic, n-a tratat-o, în schimb, Al. A. Philippide nu putea să n-o trateze.

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCU, SHAKESPEARE, HÖLDERLIN, BAUDELAIRE

Sonetul eminescian *Sătul de lucru* conținut în ms. 2260, f. 272 (pe verso afișului ce anunța concertul violonistul Toma Micheriu pe care Eminescu îl recomandase cu cinci ani înainte lui Maiorescu), publicat întîia oară de Ilarie Chendi în *Poezii postume* (București, Minerva, 1905), socotit de Perpessicius „improvizat și nepus la punct" este o traducere fidelă a sonetului XXVII de W. Shakespeare.

Iată sonetul lui Shakespeare în traducere ad-literam.

„Istovit de lucru, mă grăbesc spre pat/ Dragul repaos al membrelor obosite de călătorie ;/ Dar atunci începe un drum în capul meu,/ Să-mi muncească mintea cînd trudele corpului încetează :/ Căci atunci gîndurile mele de unde stau departe,/ Purced într-un zelos pelerinaj către tine,/ Și îmi țin pleoapele ostenite larg deschise,/ Privind în întunericul ce-l vede orbul :/ Numai intuiția imaginară a sufletului meu/ Înfățișează vederii mele oarbe umbra ta,/ Care asemeni unui juvaer atîrnat în noaptea spectrală,/ Face

noaptea neagră frumoasă şi faţa ei veche nouă./ Iată cum, peste zi membrele, peste noapte spiritul,/ Din cauza ta şi a mea însumi nu-şi găsesc pace."

Sonetul lui Eminescu sună astfel :

Sătul de lucru caut noaptea patul,
Dar al meu suflet un drumeţ se face
Şi pe cînd trupul doarme-ntins în pace,
Pe-a tale urme l-au împins păcatul.

E noapte neagră-n ochi-mi, totul tace,
Dar mintea-mi vede — genele holbate ;
Ca şi un orb mă simt în întuneric
Şi totuşi înainte-mi zi se face.

E chipul tău, lumină necrezută
De frumuseţi, de taină, curăţie,
Ce nopţii reci lucire-i împrumută.

Din cauta ta, bălaia mea soţie,
Cît ziulica trupu-odihnă n-are,
Iar noaptea sufletul în cale pleacă.

Evident, traducînd în versuri, probabil printr-un intermediar german, Eminescu s-a abătut întrucîtva de la original în expresie, menţinînd însă în întregime ideile. Ziua poetul e muncit de imaginea iubitei corporal, noaptea, în vreme ce trupul se odihneşte, rămîne treaz spiritul, obsedat de aceeaşi imagine. Deşi orb noaptea, el vede umbra iubitei sale, care întocmai ca un juvaer *(jewel)* luminează în întuneric. Dar zi şi noapte, poetul, călătorind cu trupul sau cu mintea către himera sa, n-are niciodată odihnă.

Nu cred că sînt necesare alte argumente pentru a dovedi că *Sătul de lucru* este tradus după sonetul shakespearean XXVII, *Weary with toil*... E limpede că traducerea nu era definitivă, ultimele două versuri fiind lăsate fără rimă.

După părerea mea, Eminescu a reluat traducerea în ms. 2281, f. 68, care în ediţia de *Opere* figurează la Perpessicius ca variantă la sonetul *Cînd însuşi glasul*, publicat în „Convorbiri literare" din 1 octombriei 1879. În-

Scanned with OKEN Scanner

trucît această variantă nu are lacune de versificaţie, cred că este posterioară celei din ms. 2260. Iată varianta :

Cînd de-osteneală geana-abia se ţine
A mele gînduri te-nsoţesc ca sclavii
Şi prins de setea unei dulci evlavii
Drumeţ se face sufletul din mine.

Şi cum prin friguri aiuresc bolnavii
Prin întuneric te privesc pe tine
Ş-a tale lacrimi de zîmbiri îs pline
Căci ca un înger trist şi blond — aşa vii.

Şi mîna-ntind să simt dac-adevăru-i
Că tu te-arăţi iubită dulce fată
Că eu te văd cum te văd ochi-oricărui.

Tu arătare blîndă luminată
Tu nopţii negre frumseţă-i dărui
Răpindu(-i) minţii mele odihna toată.

Asemănarea dintre acest sonet şi *Sătul de lucru* nu va scăpa nimănui, de n-ar fi vorba decît de sufletul care se face drumeţ noaptea „cînd de-osteneală geana abia se ţine". Dar urmează şi apariţia iubitei care luminează întunericul şi încetarea odihnei poetului, întocmai ca în *Weary with toil...*

În variantele următoare apar două terţete străine ce vor trece ulterior în sonetul *Oricîte stele*. Citim patru versiuni de acest fel cu alternanţe în ce priveşte terţetele, apoi, în alte trei reluări Eminescu ajunge la forma cea mai apropiată de sonetul *Cînd însuşi glasul*, care poate fi judecat desigur absolut original. Totuşi, măcar în unele versuri mai pot fi recunoscute reminiscenţe din *Sătul de lucru* noţiunea iniţială de saturaţie de lucru, trecută prin forma „cînd de osteneală geana abia se ţine" (ulterior devenit primul vers din *Scrisoarea I* : „Cînd cu gene ostenite..."), s-a prefăcut în ceva apropiat : „Cînd însuşi glasul gîndurilor tace...". Urmează invocarea iubitei care luminează întunericul :

Puterea nopţii blînd însenina-vei...

Restul poeziei conține o altă idee decît cea din sonetul shakespearean : apariția iubitei este acum producătoare de bucurie, nu mai este motiv de nesomn, „Excitarea imaginativă a simțurilor — zice G. Călinescu — arată încă o dată un punct liric slab".

Ceea ce am vrut să demonstrez eu este că sonetul postum *Sătul de lucru*, tradus din Shakespeare, constituie punctul de plecare al sonetului antum *Cînd însuși glasul*.

☆

Primii comentatori ai lui Eminescu, Gherea de exemplu erau de părere că între autorul *Luceafărului* și autorul *Hoitului (Une chargone)* nu se poate face nici o apropiere. „Eminescu să arate iubitei sale un hoit descompus și să-i zică : așa vei fi și tu !".

Baudelaire făcea parte, după Gherea, din categoria de poeți la care „partea negativă... întrece pe cea pozitivă", în timp ce Eminescu din categoria de poeți la care, dimpotrivă, „partea pozitivă (din punct de vedere social și etic) pe cea negativă".

Deși animat de cele mai bune intenții, Gherea făcea o vădită nedreptate lui Baudelaire, considerîndu-l decadent, fără a avea bănuiala că ar putea fi dezmințit de Eminescu însuși, care, în versuri rămase în manuscris în timpul vieții lui, manifestă atitudini de o asemănare izbitoare cu cele din *Une charogne*.

Poezia lui Baudelaire nu este cinică decît pentru cititorul superficial. Poetul nu arată iubitei sale stîrvul pentru plăcerea unui spectacol hidos, ci pentru a-i atrage atenția asupra inevitabilei descompuneri a materiei, față de incoruptibilitatea spiritului :

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

În timp ce viermii vor consuma rămăşiţele pămînteşti ale femeii, creaţia poetului va conserva imaginea ei nepieritoare. Căci frumuseţea pentru Baudelaire e „comme un rêve de pierre", ca un vis de piatră, ca o statuie eternă, îndemnînd pe poeţi la contemplaţie austeră. Există în poezia lui Eminescu multe versuri cu idei asemănătoare despre frumos, dar, ceea ce e mai suprinzător, este că descoperim însăşi imaginea baudelairiană a frumosului văzut ca un vis de piatră în *Memento mori* (varianta din 1872) unde palatul lui Decebal apare chiar ca

...un vis de piatră ridicat dintr-o pădure.

Citise Eminescu pe Baudelaire ? Admiţînd că poetul francez era cunoscut la „Junimea" (din moment ce Vasile Pogor tradusese şi publicase în „Convorbiri literare", încă din 1870—71, *Bohémiens en voyage* şi *Don Juan aux enfers*), G. Călinescu înclină a crede că da.

Din 1876 datează o poezie eminesciană *Dezgust*, ulterior topită în *Scrisoarea IV*, în care întîlnim o atitudine foarte apropiată de cea din *Une charogne*, poetul meditînd în acelaşi chip la repedea involuţie a corpului :

Altu-n ochii dragei sale mii de lucruri văd că-nvaţă,
Eu ? iubirea mă respinge, frumuseţea-mi face greaţă.
O, cadavre, despre care sufletu-mi nici vra s-auză,
Nu rîdeţi, căci vă văd dinţii dizbrăcaţi de a lor buze —
Mie-mi pare cum că ochii ce îi văd rotunzi, lucind,
Mîni în bolţile osoase le-oi vidè painjenind.

Greaţa („la nausée") stă aici alături de alte senzaţii tipic baudelairiene de urît („l'ennui") şi splin :

Am un singur privilegiu — mi-e urît, sînt trist, bolnav,
Sînt bătrîn ca şi moşnegii deşi tînăr... dar nu sclav.

îşi încheie Eminescu poezia, parcă parafrazînd faimosul *Spleen* al lui Baudelaire :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Din acelaşi an, rezultată desigur din aceleaşi împrejurări, datează poezia *Cînd te-am văzut, Verena*, în care G. Călinescu mai întîi, apoi Perpessicius constată „un vădit accent baudelairian". Poetul încearcă să-şi tem-

pereze pasiunea nedemnă, scrutînd tabloul descompunerii pe care şi-l aduce singur, brutal, în faţa ochilor:

Te miri atunci, crăiasă, cînd tu zîmbeşti, că tac :
Eu idolului mîndru scot ochii blînzi de şerpe,
La rodul gurii tale gîndurile-mi sunt sterpe,
De cărnurile albe eu fălcile-ţi dizbrac.

Şi pielea de deasupra şi buzele le tai.
Hidoasa căpăţînă de păru-i despuiată,
Din sînge şi din flegmă scîrbos e îngheţată.
O, ce rămase-atuncea naintea minţi-mi ? Vai !

Nu-mi mrejuai gîndirea cu perii tăi cei deşi,
Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd vrodinioară ;
Pentru că porţi pe oase un obrăzar de ceară,
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş.

În lucrarea sa *La génèse interieure des poésies d'Eminescu* (Paris, 1963), Alain Guillermou recunoaşte că versurile din *Desgust* sînt „apparemment baudelairiens d'aspect", dar găseşte că altele, din postuma *Gelozie* (1878), după el o reluare a poeziei *Desgust* sînt într-un spirit „qui n'a rien de baudelairien".

În realitate postuma *Gelozie* e o variantă la *Cînd te-am văzut, Verena* şi este, în unele privinţe, comparabilă cu *Les métamorphoses du vampire* de Baudelaire :

Priveai la mine straniu şi te mirai că tac...
Tu nici visai că-n gîndu-mi eu fălcile-ţi dezbrac
De cărnurile albe şi gingaşe şi sterpe,
Că idolului mîndru scot ochii blînzi de şerpe,
Tu nici visai că-n gîndu-mi eu faţa ta o tai,
Că ce rămase-atuncea naintea minţii-mi, vai !
Era doar începutul frumos al unui leş...
Ba mai treceai cu mîna prin perii tăi cei deşi,
Şi nici visai că gîndu-mi te face de ocară
Pentru că porţi pe oase un obrăzar de ceară...

Un revers al atitudinii din *Metamorfozele vampirului* se află la Baudelaire într-o variantă postumă la sonetul

Scanned with OKEN Scanner

XXXII din ciclul *Spleen et idéal,* în apărarea unei „sărmane impure", Sarah sau Louchette :

Messieurs, ne crachez pas de jurons et d'ordure
Au visage fardé de cette pauvre impure
Que Déesse Famine a, par un soir d'hiver,
Contrainte à relever ses jupons en plain air.

Eminescu tratează tema într-o poezie datînd din 1879, dar concepută în epoca berlineză, *Ta twam asi,* ilustrînd principiul neobudist al identităţii formelor, indiferent de pluritatea manifestărilor.

Întocmai ca în *Împărat şi proletar,* poetul prezintă în antiteză o fiică de rege, purtată în „faeton de gală" tras de şase cai, şi o fiică de comedianţi obscuri din mulţime, îndreptată pe calea pierzării de proprii ei părinţi. Dac-ar muri fiica cea de rege, poporul întreg ar jeli-o ca pe sfîntă, dacă însă fiica de comedianţi ar deceda, ar fi ridicată „de un cioclu de pe uliţi" şi vîrîtă într-un sac, ar fi aruncată în groapa comună. Şi cu toate acestea, cele două fiinţe, în aparenţă aşa de deosebite, nu sînt decît una şi aceeaşi făptură, încorporată în forme diverse. Aplicînd principiul „ta twam asi" (= tu eşti aceasta), Eminescu nu uită să ia partea fiicei căzute din cauza nedreptei întocmiri sociale, ca şi Baudelaire :

Ea ? Dacă va cădea moartă într-o noapte de beţie
Prin ciocnire de pahare şi prin danţuri desfrînate...
Vre un cioclu de pe uliţi va-ncărca-o-atunci în spate,
Dară nici în moarte însăşi linişte nu va să-i fie.

Nu nici maiestatea morţii nu sfinţeşte pe sărac...
Căci scheletu-acela care a purtat ast-avuţie
De amar şi de durere, preparat de-anatomie,
Va face-un pedant dintr-însul... Iar în urmă, într-un sac.

Va fi aruncat în groapa cea comună. O scînteie
Ce-a pierit fără de urmă. Şi cu toate astea-i semeni
Ca şi lacrima cu roua. Parc-aţi fi surori de gemeni :
Două vieţi în două inimi, dar o singură femeie.

Baudelairianismul acestei poezii a fost semnalat întîia oară de Perpessicius. Exemplul are avantajul că

înlătură în chip indiscutabil prejudecata incompatibilității funciare dintre Eminescu şi Baudelaire, pusă în circulație de critica secolului trecut şi care mai dăinuia încă pînă nu demult.

☆

Deşi nu există nici o însemnare din care să rezulte că Eminescu ar fi citit pe Hölderlin, lectura trebuie neapărat presupusă pentru că în materie de literatură germană Eminescu cunoştea tot sau aproape tot, iar Hölderlin este incontestabil cel mai mare poet romantic al Germaniei.

Hölderlin murise la 7 iunie 1843 în vîrstă de 73 de ani, după ce vreme de aproape patruzeci de ani se clătinase — ca Grigore Alexandrescu al nostru — între luciditate şi eroare, în casa unui tîmplar din Tübingen. Dar ca şi Eminescu care se va naşte şapte ani mai tîrziu, Hölderlin nu trăise în lumina spiritului decît treizeci şi trei de ani, o existență de hoinar şi de indigență, foarte asemănătoare cu aceea a lui Eminescu, o goană necontenită după un ideal niciodată atins, simbolizat în destinul Luceafărului.

Să fie oare o simplă coincidență faptul că Eminescu extrăgînd din basmul lui Kunisch legenda Luceafărului găseşte pentru simbolizarea geniului nefericit un sinonim în Hyperion ? Între romanul epistolar *Hyperion* al lui Hölderlin şi *Luceafărul* lui Eminescu nu este din punct de vedere al tramei epice nici o asemănare, Hölderlin referindu-se în scrisorile lui Hyprion (alter-egoul său) către Bellarmin (Isaak Sinclair) şi Diotima (Susette Gontard) la răscoala din 1770 a grecilor împotriva jefuitorilor turci. Însă faptele sînt în romanul lui Hölderlin un pretext pentru a înfăţişa de asemenea destinul unui om de geniu ce optează finalmente pentru ermitaj *(Der Eremit in Griechenland* este subtitlul romanului), înțelegînd prin aceasta nu izolarea, fuga de lume, ci regăsirea interioară a eroului, descoperirea propriului său sens în lume. S-a zis că

Scanned with OKEN Scanner

luptele lui Hyperion şi experienţele sale sînt luptele şi experienţele lui Hölderlin însuşi, că romanul înfăţişează sublimarea dragostei poetului pentru Susette Gontard. Şi în cazul lui Eminescu s-a vorbit de un episod autobiografic şi Cătălina a fost identificată cu Veronica Micle. Există însă în romanul lui Hölderlin un cîntec asupra destinului lui Hyperion *(Hyperions Schicksalslied)* care ne trezeşte numaidecît în minte ecourile din *Luceafărul* eminescian. Caracteristica geniilor după Hölderlin este aceea de a fi „*schicksallos*", fără soartă, pe deasupra sorţii, de a se mişca în sferele luminoase, supraterestre :

Ihr wandelt droben in Licht
Auf weichem Boden, selige Genien !

spre deosebire de oameni, care — ne spune Eminescu — stau sub determinarea constelaţiilor, fiind bîntuiţi de oscilările destinului :

Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte...

Setea de terestritate a Luceafărului apare nu mai puţin la Hölderlin, exprimată în termeni foarte eminescieni :

De nemurire proprie
Zeii sînt sătui
Ei au nevoie de eroi şi oameni
Într-un cuvînt de a fi muritori.

Eminescu a evocat cu graţie şi ingenuitate copilăria, vîrsta fericită cînd cutreiera pădurile adormind îmbătat de miresme lîngă apa izvoarelor :

Fiind băiet, păduri cutreeram
Şi mă culcam ades lîngă izvor.

Şi Hölderlin rememorează faza infantilă cu retragerea în pacea înmiresmată a dumbrăvii *(Die Jugend)*:

Da ich ein Knabe war...

Cînd eram băiat
Mă scăpa adesea un zeu
De strigătele şi biciul oamenilor
Atunci mă jucam cu drag şi în voie
Cu florile din dumbravă
Şi adierile cerului
Se jucau cu mine.

Eminescu regretă la maturitate în *O rămîi...* copilăria „cu pădurea ta cu tot" înțelegînd ireversibilitatea timpului. Tot astfel și Hölderlin în *Die Heimat :*

Versprecht ihr mir,
Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder ?

Îmi promiteți voi,
Păduri ale copilăriei mele, cînd
Mă întorc acasă, liniștea iarăși ?

În *Abendphantasie, Fantezie de seară,* ne întîmpină imagini și accente din *Sara pe deal.* Întors de la cîmp, plugarul stă liniștit lîngă vatră. Clopotul serii răsună prietenos pribeagului în sat. Larma cetăților îndepărtate se domolește, corăbierii revin în port, prietenii cinează sub un frunzar. Toți muncitorii se bucură, numai poetul are un ghimpe neadormit în piept :

Warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel ?

Ar vrea să fie luat de vînt și să fie mistuit în flăcările norilor de purpură ridicați peste lumea de aur, dar ruga lui nu e ascultată ci rămîne sub ceruri, ca totdeauna, singur.

Eminescu își așteaptă cu dor iubita sub salcîm spre a-i spune vorbe de dragoste și a adormi surîzînd cu capetele rezemate unul de altul. Hölderlin, solitar, invocă și el somnul blînd pentru a-și liniști chinul inimii.

Komm du nun, sanfter Schlummer ! zu viel begehrt
Das Herz.

În loc să se bucure însă de noaptea „bogată" ca Eminescu fericit, pentru o dată, în idila sa pastorală, Hölderlin reflectează la seninătatea și pacea pe care, cu trecerea tinereții pline de visuri, o aduce vîrsta :

...Doch endlich, Jugend, verglühst du ja,
Du ruhelose, träumerische !
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

Cam acestea sînt toate analogiile între Eminescu și Hölderlin. S-a mai pomenit de acel deliciu al tristeții (Wonne der Wehmut) pe care îl dă lui Hyperion iubirea

pierdută a lui Hölderlin, similar „farmecului dureros“ eminescian. „E un amestec ciudat de beatitudine (Seligkeit) şi melancolie (Schwermut) cînd mi se arată...“ spune Hyperion despre Diotima, iar cînd visurile nopţilor de iubire au dispărut, i le readuce în minte „deliciul tristeţii“, „suferinţa negrăit de dulce“ invocată de Eminescu în a sa *Odă în metru antic*. Ne aflăm desigur aci în faţa unei emoţii tipic romantice care-şi are expresia sa specifică la toţi poeţii, în toate literaturile.

☆

Viaţa lui Eminescu (Minerva, Universitas, 1973) prezentată de George Munteanu ca teză de doctorat în filologie, este primul tom dintr-o serie de cinci consacrate, sub titlul general *Hyperion*, poetului naţional. Este, dacă neglijăm partea despre viaţă din lucrarea lui N. Zaharia, *Mihail Eminescu* (ed. II, 1923) şi *Viaţa lui M. Eminescu* (1924) de Gala Galaction, a treia biografie de amploare a lui Eminescu după acelea ale lui G. Călinescu (1932) şi Ion Creţu (1969). Între timp au mai apărut *Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu* (1962) şi *Noi contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu* (1969) de Augustin Z. N. Pop, din care primul folosit atît de G. Călinescu în ediţia a patra a biografiei sale, cît şi de Ion Creţu în biografia sa „documentară“, deşi ambele volume aduc ştiri laterale, periferice, neglijabile. Mai important sînt un număr de *Documente* şi *Ştiri noi* publicate de George Muntean în „Revista de istorie şi teorie literară“, 1964, nr. 2 şi „Luceafărul“ 1968, nr. 41.

Biografia narativ-portretistică în stil de epos a lui G. Călinescu fiind exhaustivă încă din prima ediţie şi sub aspect documentar, am arătat la timp de ce biografia lui Ion Creţu era inutilă în 1969. Mai există posibilitatea unei biografii de tip genetic a lui Mihai Eminescu, sugerată şi ea şi în parte efectuată în studiile lui D. Caracostea şi D. Popovici. Este oarecum curios că George Munteanu, elev al lui D. Popovici, nu întreprinde o bio-

Scanned with OKEN Scanner

grafie genetică a lui Eminescu, propunîndu-și, deocamdată, să recitească documentele privitoare la viața poetului și să le reinterpreteze mai exact, renunțînd la orice fantazare pe marginea lor, la orice adaos imaginativ sau ipotetic. G. Călinescu compusese, acordînd o anume atenție legendelor, laturii fabuloase, un poem în cadențe despre viața poetului, George Munteanu, eliminînd tot ce i se părea discutabil sau contestabil, scrie, în spirit științific, sever, o meditație asupra geniului, fără nici o asemănare cu romanul *Hyperion* al lui Hölderlin căruia i se împrumută doar titlul.

De fapt, interpretarea documentului ținînd de critică, oricîtă grijă am pune, nu face imposibilă o altă interpretare, nici nu anulează totdeauna intuiția unui critic fundat pe cunoașterea integrală și de sus a operei poetului, document esențial al oricărei biografii. Cînd, deci, George Munteanu vine cu o latură nouă a documentului, căzut și sub ochii cercetătorilor anteriori, înțelegerea sa nu convinge totdeauna și nu soluționează definitiv o problemă controversată. Rămîn încă sub semnul întrebării iubita de la Ipotești a lui Eminescu despre care ne-a avertizat G. Bogdan-Duică, dacă poetul și-a terminat sau nu liceul, dacă boala sa era ereditară sau a contractat-o la Viena (doctorul Kremnitz susținea prima ipoteză), dacă epistola din ms. 2255, crezută din 1880—1881, e cum s-a presupus ulterior, din 1872, iar cuvintele „eu și așa nu mai pot fi fericit pe lume“ indică revelația bolii, constituie, cum zice George Munteanu, „un pariu existențial“ sau exprimă doar o deznădejde temporară etc.

Caracterizarea părinților și fraților lui Eminescu nu ni se pare mai justificată decît aceea de psiholog și romancier al lui G. Călinescu, întemeiată, la fel de riguros, pe documente. Cît despre „experiențele originare“, goetheene ale poetului care ar fi reeditat în copilărie miracolul ivirii autorului *Mioriței*, ele nu infirmă condiția de „viață țărănească“, dedusă, mai simplu, de G. Călinescu, vizibilă și în alte momente ale excepționalului destin. A spune că plecarea lui Eminescu la Blaj se datorește „descope-

Scanned with OKEN Scanner

ririi sensului transhumanței" este, credem, excesiv și totodată, insuficient motivat. Dealtfel, dacă transhumanța e veche, sensul ei filozofic e recent, și l-a abordat întîia oară Lucian Blaga în *Trilogia culturii*.

Cu privire la anii de studenție ai lui Eminescu, biograful temperează entuziasmul celor ce supralicitau grija poetului de a urma cursuri și a da examene, ceea ce în lumina datelor existente nu se mai poate susține, nu se arată totuși, pe baza altor date esențiale, furnizate de operă, că poetul își făcuse totuși o cultură superioară, universitară, nelăsînd nicăieri impresia unui autodidact improvizat sau semidoct. Cunoscînd limba germană ca și Titu Maiorescu, el n-a luat licența și doctoratul, nefiindu-i însă inferior chiar în problemele de specialitate, de exemplu în problemele de filozofie, unde, în cîteva împrejurări, a intervenit în favoarea lui. Că Eminescu s-ar fi simțit la Berlin, trimis cu o bursă de la „Junimea" de Titu Maiorescu, în exil, este cu neputință de crezut.

În continuare, expunerea faptelor cunoscute beneficiază de multe observații critice și îndeosebi de precizări de cronologie, cu neajunsul că are în vedere prea mult eul empiric, pierzînd din vedere personalitatea creatoare, exemplaritatea geniului, în genere acesta constînd din abateri semnificative de la conduita comună. Negăsind ideea căreia să-i subsumeze întîmplările, George Munteanu intitulează un capitol *Lîngă pămînt*, ceea ce ne duce la un volum de versuri de Adrian Maniu, alt capitol *La cumpăna apelor*, după cunoscutul volum de poezii de Lucian Blaga, îndepărtîndu-ne în acest fel de Eminescu, de altă structură spirituală decît cei doi poeți. Și capitolul *Roata lui Ixion* e neconvenabil metaforic, căci, dacă munca lui Eminescu la „Timpul" era infernală, poetul n-a fost un ingrat ca regele mitologic al lapiților, tatăl centaurilor. Discutabile sînt și titlurile ultimelor trei capitole: *Orbitele încep să se despartă*, *Per aspera ad astra* și *Anamneza* pentru că, într-un înțeles mai adînc, Hyperion s-a distanțat de la început de contemporani,

Scanned with OKEN Scanner

ridicîndu-se deasupra tuturor, iar anamneza, reminiscența cavernei, într-un fel conștiința damnării, potrivit chiar argumentelor biografului, a avut-o încă din prima epocă a marii creații.

Stăruirea asupra unor incidente precum sînt unele momente grele din relațiile cu Maiorescu antrenează judecăți de ansamblu forțate, în contradicție iarăși, cu documentele esențiale din opera poetului (de atîtea ori în apărarea lui Maiorescu) cît și din opera criticului. Cine mai poate susține astăzi cu seriozitate că Maiorescu n-a înțeles sau a persecutat vreodată pe Eminescu, tutelîndu-l în chip abuziv sau revocîndu-l din funcții, cînd Maiorescu a făcut pentru el tot ce era omenește posibil, în ultimă instanță editîndu-i volumul de poezii și conservîndu-i cu grijă opera nepublicată pînă în 1884 ?

G. Călinescu spune că inteligența lui Eminescu era „limpede, îndreptată numaidecît la țintă, dar mijlocie, ca o apă curgătoare fără ochiuri adînci". Nu știm dacă expresia „mijlocie" e cea mai potrivită, cu toate acestea ne vine greu să socotim pe Eminescu, ca George Munteanu, congenar, în privința inteligenței, lui Baudelaire și Edgar Poe. Ne gîndim, firește, la opera acestor poeți de un spirit reflexiv mai acuzat în deosebi la Baudelaire și nu la viața lor, și mai deosebită la nivelul particularului empiric.

Admitem cu George Munteanu că Eminescu era o natură sintetizatoare, integratoare, dar comparația cu Dimitrie Cantemir, ambițiosul prinț melancolic, și cu Nicolae Iorga, tumultosul istoric și searbădul poet, n-are destule temeiuri. De altminteri nu e oare mai bine să socotim pe Eminescu unic, nepereche, imposibil de repetat ?

Pe bună dreptate, George Munteanu dă o replică criticilor care voiau să treacă pe Eminescu printre realiștii critici. Poetul era romantic, însă nu pentru că romantismul reprezintă cea mai cutezătoare tendință spre sinteză, ci pentru că, așa cum susține și Henry Peyre (*Qu'est-ce que le Romantisme ?*, Paris, 1971), citat în sprijinul său de George Munteanu, romantismul este „o revendicare

Scanned with OKEN Scanner

a spontaneităţii în artă, a libertăţii creatoare împotriva forţelor unei civilizaţii compartimentate..."

Nu insist asupra echivalării greşite a „conceptului goethean de Wanderjahre" (probabil Wanderung) cu noţiunea de transhumanţă, sau a cuvîntului românesc dor, înţeles de George Munteanu ca „soluţie de a-şi asuma trăirea realului din perspectiva absolutului", cu ideea de „dor nemărginit", la Eminescu nu altceva decît voinţa de a trăi (Wille zum Leben) a lui Schopenhauer.

Lucrarea lui George Munteanu se termină cu fraza eminesciană din ms. 2254 f. 18 v. „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nor de aur din marea de amar", revelată întîi de D. Murăraşu şi aşezată în finalul lucrării sale *Eminescu* (1963) de Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi tot în finalul lucrării *Eminescu şi poezia populară* (1963) de I. Rotaru.

Cu aceste neînsemnate observaţii teza lui George Munteanu este solidă, laborioasă, în genere bine scrisă, cea mai bună după clasica biografie a lui Eminescu de G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

IVAN TURBINCĂ

Basmul lui Ion Creangă

Ivan Turbincă are un pronunțat caracter de nuvelă. Ivan a slujit la oaste cîteva soroace de-a rîndul și devenind bătrîn mai marii săi l-au slobozit ca să se ducă unde-a vrea, dîndu-i două carboave de cheltuială. Obișnuit cu traiul aspru militar, Ivan dăruiește carboavele celor dintîi cerșetori întîlniți în cale :

„Dar din dar se face raiul — zice el —. Na-vă ! Dumnezeu mi-a dat, eu dau, și dumnezeu iar mi-a da, că are de unde."

Văzîndu-l atît de generos, Dumnezeu îl răsplătește, fermecîndu-i ranița (rusește *torbinca),* cu ajutorul căreia soldatul prinde dracii din casa unui boier hapsîn, unde e găzduit. După ce cu formula *Pașol na turbinca ciorti* îi bagă în raniță, cere *palce* (vergi) și-i bate la *stroi* cum știa din armată, unde se aplica „frecușul moschicesc".

Ajuns la rai, Ivan nu află *tabacioc, votchi,* femei și lăutari și merge, de aceea la iad, avînd chef de *guleai*

Scanned with OKEN Scanner

zdavăn. Aici chiuie din răsputeri, joacă *horodinca* şi *cazacinca* împreună cu dracii şi drăcoaicele şi nu e scos afară decît de talpa iadului care utilizează trucul cu darabana (ca soldat Ivan e încă atent la semnalele militare, chiar şi în timpul chefului).

Ivan se interpune între Dumnezeu şi moarte şi de cîte ori o vede la poarta raiului o vîră în raniţă *(Paşol Vidma na turbinca)* explicîndu-i că nu se glumeşte cu unul ca el:

„Şopîrcai cu cine şopîrcai, dar cu Ivan nu şopîrcai."

Moartea mănîncă, îndeplinind porunca lui Dumnezeu, timp de trei ani, pădure tînără, ceea ce înfurie îndeosebi pe Ivan :

„Dac-aş ave mai multă putere, ţi-o spun drept că ţi-aş scoate ochii ca la dracul şi te-aş frige pe frigare, zise Ivan cu ciudă, că din pricina ta s-a prăpădit atîta amar de lume, de la Adam şi pînă astăzi. *Paşol na turbinca Vidma !* Şi de-acum nici mai spun lui Dumnezeu despre tine, hoanghină bătrînă ce eşti ! Tu şi cu Talpa-iadului sînteţi potrivită pereche. Îmi vine să vă rup cu dinţii de bunişoare ce sînteţi. Am să te ţin la pastramă, hăt şi bine ! De acum în turbincă au să-ţi putrezească ciolanele. Hă, hă !"

Ivan este omul care nu se împacă sub nici o formă cu moartea. Cînd Dumnezeu dă drumul morţii şi retrage lui Ivan turbinca, drept pedeapsă că a folosit-o în mod abuziv, stricînd rînduiala lumii, Ivan nu se descurajează şi isteţ, se gîndeşte la o „şmichirie" salvatoare. Invitat de moarte să se aşeze în raclă, el se preface a nu şti cum şade mortul şi se pune cu faţa în jos ca sucitul Cănuţă al lui Caragiale, iar cînd moartea îi arată cum să stea, fără a pierde vremea, prăbuşeşte capacul raclei şi-l încuie cu lacăt.

„— Na ! că ţi-am făcut *coneţul*. De-acum du-te pe apa sîmbetei ! Şi să ieşi din raclă cînd te-a scoate bunica din groapă. Mi-a luat el Dumnezeu turbinca din pricina ta, dar încaltea ţi-am făcut-o bună şi eu".

Sfîntul Petre este de părere că „dacă dai nas lui Ivan, el se suie pe divan", acesta însă face pe „niznaiul" şi

cînd Dumnezeu îl pedepseşte să trăiască, uitat de moarte, „cît e lumea şi pămîntul", el nu se arată deloc supărat:

„— Oare nu cumva de-acum mi-oiu da cu paru-n cap de răul Vidmei ? Ba, zău, nici nu gîndesc. Deie-şi ea, dacă vre..."

Creangă a intuit aici în chip genial spiritul poporului rus, bun la inimă, milostiv, vesel, dornic de viaţă, optimist şi ascuţit la minte, căutînd a ieşi cu bine din orice încurcătură şi a împinge cît mai departe termenul fatal, moartea. Portretul lui Ivan este făcut cu acea intuiţie a sufletului popular pe care o avea şi Gogol în *Serile din cătunul de lîngă Dicanca* şi nu-i de mirare că Eminescu asemăna pe Creangă cu Nicolai Gogol. Totuşi mulţi au încercat să găsească pentru *Ivan Turbincă* surse în alte literaturi. Unul îl credea derivat din basmul portughez *O soldato que foi para a ceo,* altul din basmul maghiar *Szent Peter és a Katona,* altul în fine din nuvela italiană *Il Ramaio* din culegerea lui E. Pistelli.

În lucrarea sa despre *Creangă,* din 1947, Barbu Lăzăreanu semnala în fine un basm rusesc *Ivan şi ciuma,* tradus în româneşte, într-o broşură, în 1913, de un conţinut înrudit, totuşi nu identic, semănînd mai degrabă cu o prelucrare a basmului lui Creangă (Aici Ivan bagă ciuma într-o alună găurită, pune aluna în raniţă şi o ţine sechestrată acolo cincisprezece ani).

Un basm rusesc foarte asemănător cu *Ivan Turbincă* (dovadă că tema aparţine folclorului rus) se află în volumul *Poveşti populare ruseşti* sub titlul *Soldat i smert, Soldatul şi moartea (Russkie narodnie skazki, Moskva,* 1952).

Un soldat slujise ţarului 25 de ani, recompensat cu „nici 25 de cepe degerate". La plecare i se dădu doar trei pesmeţi. Bun la inimă, ca şi Ivan al lui Creangă, el dă pe cel din urmă unui cerşetor :

„— Eu voi face rost cumva, e treaba mea de soldat, dar bătrînul şi infirmul de unde să ia ?"

Scanned with OKEN Scanner

La un han, soldatul află că un boier şi-a construit un palat pe care nu-l poate locui, fiind bîntuit de necuratul :

„— Vezi tu, îi spune hangiul, acolo e o putere necurată. Dracii se cuibăresc noaptea : fac huiet, joacă, urlă şi zbiară".

Soldatul merge la palat şi rămîne în el peste noapte, luîndu-se la întrecere cu dracii, ca Ivan Turbincă sau Dănilă Prepeleac. Mai marele diavolilor sfarmă o pietricică, soldatul striveşte un mare nap copt. Păcăliţi, dracii acceptă să intre în ranița soldatului, acesta îi duce la o fierărie şi le aplică întocmai ca şi Ivan o corecţie teribilă :

„—Hei, bravi fierari, puneţi ranița pe nicovală şi loviţi-mi-o tare, făurăreşte !"

Soldatul obţine promisiunea că dracii vor pleca din palat şi ţine ostatec pe tartor pînă cînd i se aduce o traistă *(kotomka)* fermecată. Kotomka îndeplineşte orice dorinţă a posesorului ei şi la cuvîntul *polezai !* (intră !) închide pe cel poftit înăuntru. Aceasta e turbinca din basmul lui Creangă.

Soldatul se duce acasă, trăieşte cu ajutorul traistei fermecate în belşug, se însoară, şi cînd moartea vine să-l ia, ca şi Ivan, o bagă în *kotomka,* poruncindu-i : *polezai !*

Sub ameninţarea că va fi aruncată în noroi, moartea făgăduieşte să-şi suspende un timp funcţia :

„— Dă-mi drumul — zice ea. — Fie să mai trăieşti încă 30 de ani.

— Bine — răspunde soldatul —, dacă timp de 30 de ani n-ai să omori pe nimeni din oameni.

— Aşa nu pot, răspunde moartea, cum să trăiesc dacă n-am să omor pe nimeni ?

— Toţi aceşti 30 de ani să rozi buturugi, rădăcini şi pietre de pe cîmpii."

La fel ca Ivan, soldatul cere apoi să i se arate cum să stea în sicriu şi, cînd moartea se aşează în raclă, răstoarnă capacul deasupra şi-i face vînt pe apă.

Asemănarea dintre acest basm rusesc şi basmul lui Creangă nu mai are nevoie de comentarii. Este neîndoios că povestitorul român a auzit această poveste sau o

Scanned with OKEN Scanner

variantă a ei de la vreun soldat rus care a trecut prin Iaşi în timpul războiului de independenţă din 1877.

Firește, creația lui Creangă, de inspirație folclorică, rămîne ca totdeauna profund originală. Faptul că a izbutit să creeze, așa de autentic, figura lui Ivan, se datorește desigur analogiei dintre sufletul popular român și rus, legăturilor vechi de prietenie dintre cele două popoare, înfrățite la 1877 pe cîmpul de luptă. Întrebuințarea unor cuvinte rusești dă povestirii *Ivan Turbincă* o culoare specifică. Ceea ce e aci rusismul pentru Creangă, va fi pentru Caragiale balcanismul în *Kir Ianulea*.

Scanned with OKEN Scanner

COȘBUC TRADUCĂTOR ȘI TRADUS

Alături de opera originală, Coșbuc are și o bogată operă de traducător din literatura universală, fiind primul interpret român integral, în versuri, al *Divinei Comedia*. Aceasta este traducerea sa cea mai curajoasă dar afară de ea, multe altele l-au făcut celebru în epocă întocmai ca și producția proprie.

Încă din 1890 se preocupă de literatura indică din care traduce prin intermediar german *Proverbe* (1894), *Hymnuri*, din *Rig-Veda*, Soarele, Aurora, Focul, Puterea (1894), fragmente din *Mahabharata*: Tilotama, Bhima, Dasaratas, Moartea panduizilor, Urvasi (1896) și fragmente din *Ramajana*; Rama și Nala, adunate apoi într-o *Antologie sanscrită*, apărută la Craiova în 1897 și într-o a doua ediție la București, în 1907. A tradus, începînd din 1890, prin intermediul german al lui Fr. Bodenstedt, drama indică a legendarului brahman sivait Kalidasa, *Sacontala (Inelul Sakuntalei)*, apărută în volum la București în 1897.

Înainte de elenistul George Murnu, cel mai bun traducător român al lui Homer, Coşbuc a tradus, probabil tot prin intermediar german, *Odiseia*, aproape în întregime, din care în tot timpul vieţii a publicat numai fragmente, începînd din 1902.

Dintr-un număr de 17 poezii „anacreontice", publicate în 1888, numai poezia *Glia bea din ploi vărsate* pare a avea un raport cu Anacreon, restul fiind dacă nu originale, prelucrări după izvoare necunoscute.

Din literatura latină Coşbuc a tradus întîi o scenă din *Trinummus* de Plaut, publicată în 1886. De la Plaut a trecut la *Cartea cîntecelor* de Catul, din care în 1890 publică 17 piese printre care : *Las să trăim, Pe frumoasa Acme, Cîţi au partea lor de bine, De vrei tu, De ură mi-e sufletul flacără tot, Nu şovăi, Catul, să mori, Ea Lesbia noastră, Vorbeşte Lesbia mereu* etc. Dădu apoi idila (egloga) I din *Bucolica* lui Vergilius (1891) iar în 1896 un fragment din *Aeneis* (traducerea completă „în formele originale", a apărut la Bucureşti în acelaşi an), de asemenea, o tălmăcire integrală a poemei *Georgice* (1906), tot în formă originală. În sfîrşit, în 1908 apărea o versiune completă a comediei în 5 acte *Parmino* (Hecyra) de Terenţiu.

Epopeile l-au atras necontenit pe Coşbuc şi în 1911 îl vedem interpretînd un fragment din *Lusiada* lui Camoes (cartea II, strofa 19). La traducerea *Divinei Comedia* a început să lucreze prin 1894 şi să publice fragmente din 1901. Versiunea întreagă, cu mici lacune, a apărut între 1925 — 1932, postum, sub îngrijirea lui Ramiro Ortiz şi într-o nouă ediţie, comentată de Alexandru Balaci, între 1954 şi 1957. Coşbuc însuşi a scris în italieneşte, ajutat de canonicul Octavian Domide, un comentariu la *Divina Comedia* de aproximativ 400 de pagini, împărţit de editorii recenţi în două volume : I *(Tavola tonda)*, II *(La gente sotto larve)*, în care cronologia operei dantesti e o problemă principală. Poetul urmăreşte a determina ora intrării lui Dante în pădure, ce zi era din săptămînă, marţi sau vineri, zi sau noapte.

Scanned with OKEN Scanner

lună plină sau semilună, pe toată întinderea călătoriei, ţinînd seama de schimbările de poziţii din univers. Altă problemă importantă e determinarea Paştilor, în funcţie de pleniluniu. Coşbuc a făcut apel la lucrările lui Fr. Westeberg, Beda, Giovanni Agnelli *(Topocronografia del viaggio dantesco,* Milano, 1891), Scartazzani, Flamini, Vossler, Hauvette, Ozanan, ediţia din 1888 în trei volume a lui Giuseppe Campi. Calculele matematico-astronomice ale lui Coşbuc au stîrnit uimirea lui Ortiz şi Tagliavini, ultimul afirmînd de altfel despre versiunea românească a *Divinei Comedia* că este „una din cele mai bune traduceri existente". Deşi o seamă din afirmaţiile lui Coşbuc din comentariu constituie uneori interpretări mai hazardate, pasiunea cu care discută faptele se concretizează uneori în intuiţii interesante.

La comentariul propriu-zis se adaogă două pertinente studii, unul intitulat *Concepţia infernului* (1901), fragment din prefaţa traducerii, şi *Dante şi duşmanii săi literari* (1912) cu traducerea unor sonete din *Vita nuova,* Cino da Pistoja, Guido Cavalcanti, Dante da Maiano şi Cecco Angiolieri.

Din limba franceză, Coşbuc a tradus povestirea *Mateo Falcone* de Prosper Merimée, în 1887, schiţa *Un erou* de Alexandre Dumas în acelaşi an şi o poezie de François Coppée *(Împăratul Fréderic III* în 1888). Puţine sînt traducerile din limba engleză (probabil prin intermediar german): poemul *Mazeppa* de lord Byron în 1888, o poemă de lord Tennyson *(Lady Godiva),* două poeme de Longfelow *Visul sclavului* şi *Cupa regelui Witlaf, (King Witlaf's Drinkinghorn,* devenită la Coşbuc *Toţi sfinţii)* şi cartea lui John Locke, *Cîteva idei asupra educaţiunii,* I, *Educaţiunea sufletului,* 1912 şi II, *Educaţiunea morală şi cea ştiinţifică,* 1920 (din pedagogul german Emanuel Martig, Coşbuc traduce o *Psihologie pedagogică pentru şcolile normale,* 1920).

Opera originală fiind aproape finită în momentul cînd a început să traducă *Divina Comedia,* G. Coşbuc nu a fost înrîurit de Dante. Poetul s-a format la şcoala poe-

Scanned with OKEN Scanner

ziei populare şi culte (Alecsandri, Eminescu) româneşti. Un rol important în cristalizarea stilului propriu l-a avut influenţa germană. L-au înrîurit în special baladele şi cîntecele germane din care a tradus, prelucrat şi imitat. Tot literatura germană l-a orientat către literatura indică şi persană. G. Bogdan-Duică a făcut o comparaţie nu lipsită de temei, între *Moartea lui Fulger* şi *Povestea lui Şahrab* de Firdussi, tradusă în limba germană de Adolf Friederich de Schack. După acelaşi Firdussi, Coşbuc prelucra în 1911 *Scrisoarea către şahul Mahmud*. Chiar unele poezii maghiare le-a transpus în româneşte prin intermediar german. *Aş vrea să fiu* de Petöfi Sándor în 1884 sau *Fatma (Haidé)* de Endrödi Sándor prin Ladislau Neugebauer (titlul versiunii germane e: *Mädchenrache)*. De traduceri germane s-a folosit în prelucrările din limba rusă, după *Testamentul* lui Lermontov *(Rugămintea din urmă)* şi proza *Ospăţul domnului* de Ivan Turgheniev (1911). Pentru *Rugămintea din urmă* (1892) s-a slujit de traducerea lui Friederich von Bodenstedt *Die letzte Bitte*.

Din scriitorii germani însemnaţi Coşbuc a tradus: o epigramă de Lessing, poezia *Tîrg rău* de Adalbert von Chamisso şi localizarea aceluiaşi a unui cîntec neogrecesc, *Verrathene Liebe*, sub titlul *Romanţă* (1899); poezia *Femeile din Weinsberg* de Bürger în 1892; poeziile lui Heine: *Un brad* (1882), *Văi cu văi, Şi-am întrebat, Am cerut*, o epigramă (1893), cîntecele *La mare* (1888) şi *Doream* (1893); cîntecul *Prin vînt, prin ploaie* (1888) de Goethe; poemul dramatic în 5 acte şi 17 tablouri *Don Carlos* de Schiller (1910). De asemenea el a făcut numeroase adaptări şi prelucrări după diferiţi scriitori germani mai puţin cunoscuţi ca: Joseph Cristian Zedlitz, August Fr. Ernst, Oscar Cristian Waldau, Geibel, Strodtman, Langbein, Johann Gaudenz Freiherr von Salis — Seewis etc.

Pentru multe alte poezii, precum: *Baladă albaneză, Puntea lui Rumi, Zobail, Regina ostrogoţilor, Lordul John, Jertfele împăcării, Fresco-ritornele, Andromake,*

Scanned with OKEN Scanner

Ştrengarii de pe Cynthus, *Roca di Manerba* etc., se mai pot presupune modele străine, deocamdată nedeterminate. Adaptările (*Trei doamne şi toţi trei* după *An Anfrag* de Karl Stieler, *El Zorab* după *Die Perle der Wüste* de contele Strachwitz, *Concertul primăverii* după *Waldkonzert* de Dieffenbach etc.) lui Coşbuc au devenit atît de populare în literatura română, încît nimeni nu mai simte nevoia identificării surselor. I se caută mai mult modelele prozodice, mai uşor de găsit, în Platen :

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder ;
Aus den Wassern schallt es Antwort, und Wirbeln klingt es wieder.

sau în Uhland, dar şi în Eliade, Alecsandri sau Eminescu.

Coşbuc a început să fie tradus (şi uneori retradus !) în limba germană din 1891 (I. V. Fischer traduce *Die lebendige Quelle*, *Izvor de apă vie*, în „Rumänische Revue", VII). Cîteva poezii apar în diverse antologii, precum în *Vaterländische Gedichte Rumänischer Autoren* (Bucureşti, 1900) a lui Fr. Bergamenter, *Grundzüge und Haupttypen der rumänischen Literaturgeschichte für deutsche Lyzeen* (Timişoara, 1922) de Gertruda Alexandru-Hoth, *Antologie Rumänischer Lyrik*, 1740 — 1900 (Bucureşti, 1924) de Albert Flacs, *Rumänischer Dichter* (Timişoara, 1932) de Zoltan Franyo, *Aus grünen Wäldern weht der Wind* (Wien, 1941) de Hermann Roth, *Rumänien erzählt* (Berlin, 1955). O cuprinzătoare culegere din poeziile lui Coşbuc, traduse în limba germană de Rudolf Lichtendorf, *Ausgewählte Gedichte*, a apărut la Bucureşti în 1955.

În limba maghiară Coşbuc apare cu o culegere în traducerea lui Alexis György la Budapesta în 1905 (*Költemènyek*). Diverse culegeri mai publică Brán Lörincz şi Révai Károly în 1909 (*Roman kóltökböl*), Bitay Arpád în 1928 (*Müforditasok román költökböl*), Köpeczi Béla şi Vas Istvan la Budapesta în 1951 (*Roman költök antologiaja*) şi alţii. În versiuni maghiare circulă *Romanţă* (*Romancz*), *Rugămintea din urmă* (*Utolso üzenet* şi *Utolso Kèrées*), *Toţi sfinţii* (*A kolostorban*), *Trei, doamne şi*

Scanned with OKEN Scanner

toţi trei (Harmat Uram, elvetted mind a harmat), El Zorab, Regina ostrogoţilor *(Az osztrogot kiralynö), Lordul John (Janos lord), Moartea lui Fulger (Villam halala).*

Şi în limba rusă (o antologie din 1928, alta din 1958, a lui S. Servincki) sînt traduse *Trei, doamne şi toţi trei (Vse troe boje!), El Zorab, Toţi sfinţii (Vse svjatyje), Moartea lui Fulger (Smert Fuldjera), Puntea lui Rumi (Mostik Rumi), Zobail, Lord John, Jertfele împăcării (Zertvy primerija).*

O culegere de poezii de G. Coşbuc în limba sîrbă s-a publicat la Bucureşti în 1955 (Aici *Furgherova smrt, Postedna molba — Rugămintea din urmă* ş.a.).

În alte limbi au apărut traduceri de Coşbuc numai sporadic. În limba franceză : *Noi vrem pămînt,* de trei ori : în „L'Encolos", 1895, nr. 5 ; „L'Étoile socialiste", 1895, nr. 3 şi în *Anthologie de la littérature roumaine des origines au XX-e siècle* de N. Iorga şi Septimie Gorçeix, 1920 *(Nous voulons la terre, Nuit d'été, Souvenir d' enfance).* În limba italiană :*Noi vogliamo terra* în „L'Italo-romena", Milano, 1920, nr. 11—12 ; *La oglindă* în *Litteratura romena,* Roma, 1941, de Ramiro Ortiz ; *Pe lîngă boi,* ibid. ; *Rea de plată,* ibid. ; *Acanto ai buoi,* traducere de Mina Boschi în „Societatea de mîine", 1943, nr. 4. În limba spaniolă : *Noi vrem pămînt,* trad. de José Prat în ziarul „El desperat", 1896 nr. 144. În limba engleză: *Mama (Mother mine), Din adîncimi (From endless depths)* şi *Gazel (Ghazel,* 8 traduceri de A. V. Kish în „Preocupări literare", 1937, nr. 10 şi 1938, nr. 2).

Poezia cea mai răspîndită în limbi străine este *Noi vrem pămînt.* Prima versiune maghiară a lui Kacziany Géza, e din 1900, alta se datoreşte lui Jozsef Attila. În limba germană avem o versiune din 1922 *(Wir wollen Land),* reluată în 1922, 1932 şi 1955, în limba bulgară o traducere de B. Kolev din 1932, în limba sîrbă o versiune din 1955, în limba rusă o traducere din 1958. Presa franceză prezenta *Noi vrem pămînt* ca pe o „poezie revoluţionară... sintetizînd sentimentul general al ţăranului român" la sfîrşitul secolului trecut. Pentru

maghiari ea era o „Marseillaise românească" al cărei autor ar rămînea nemuritor chir dacă n-ar fi scris decît această poezie". În fine, tradusă în limba spaniolă, *Noi vrem pămînt* ar fi agitat la răscoală în 1896 pe ţăranii din Catalonia.

Numele lui Coşbuc figurează în *Dictionnaire international des écrivains du monde latin* (1905) de Angelo de Gubernatis, în 8 lexicoane maghiare începînd cu *A Pallas nagy lexikona* (1893 — 1900) şi terminînd cu *Uj idök lexicona* (1937) în patru lexicoane germane începînd cu *Meyers Lexikon* (1925) şi terminînd cu *Lexicon in zwei Bänden* (1956), în *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* (1931), în *Bollşaja sovetskaja enţiklopedija* (1953), în *Larousse du XX-e siècle* (1959).

Aducînd în poezia sa spectacolul ceremoniilor capitale ale vieţii satului românesc, sufletul ingenuu al ţărănimii bucuroase de a trăi în libertate, revoltîndu-se demn împotriva asupririi, resemnat numai în faţa destinului uman implacabil, fără a deveni pesimist, stoic ca păstorul din *Mioriţa,* Coşbuc e un poet specific reprezentativ şi ca atare capabil de a participa cu vocea sa în concertul literaturii universle. Opera sa principală *(Balade şi idile* şi *Fire de tort)* merită să fie mai larg difuzată şi cunoscută lumii. La rîndul său, Coşbuc a popularizat în România pe Vergil şi pe Dante şi mai ales pe cel din urmă, înscriindu-se printre cei mai harnici şi mai devotaţi traducători din literatura universală.

VERLAINE, ANGHEL, IOSIF

Întors în țară după un stagiu de aproape opt ani în Franța, Dimitrie Anghel își petrece vara anului 1902 la Dumbrăveni, invitat de prietenul său Leon Ghica împreună cu Șt. O. Iosif, pe care-l cunoscuse la Paris în 1900. „Într-o dimineață curată de iunie, mărturisesc Anghel și Iosif, nu știu cum ne-am pomenit citind din Verlaine. Pe scaunele lungi, stînd alături, sub streașina unui tei, citeam cu glas tare și sufletele noastre se înțelegeau, uimite de atîta frumusețe. Cuvintele veneau de la sine ca să se alcătuiască în vers, și astfel s-a închegat întîia traducere urmată apoi de seria întreagă". „După amiază, scrie Șt. O. Iosif lui Virgil Cioflec, la 30 septembrie 1902, de obicei traducem din Verlaine : avem pînă acum 17 traduceri". Vor traduce în total 20 de poezii pe care le vor publica începînd de la 1 august 1902 în „Convorbiri literare", (4 poezii), în „Sămănătorul" (29 septembrie, două poezii), în „Convorbiri literare", (1 octombrie, două poezii ; 1 ianuarie 1903,

trei poezii), în „Sămănătorul“ (februarie — aprilie, 4 poezii) şi din nou în „Convorbiri literare“ (iunie 1903, patru poezii). În iulie 1903 apare în Editura Minerva volumul lui Anghel şi Iosif, *Traduceri din Paul Verlaine* (Biblioteca *Sămănătorul*, nr. 38).

Este mai mult ca sigur că alegerea poeziilor ca şi traducerea lor brută a făcut-o Anghel, lui Iosif revenindu-i, probabil, un rol în versificaţie. Nici în reviste, nici în volum nu s-a urmat o ordine cronologică a ciclurilor sau a poeziilor din fiecare ciclu. Nu s-ar putea spune de asemenea că selecţia a avut în vedere piesele cele mai faimoase. Titlurile au fost uneori modificate, alteori inventate, iar ciclurile amestecate. Vom da cîteva preciziuni :

Din *Poèmes saturniens* (1866), ciclu juvenil, parnasian, au fost traduse patru piese : *Promenade sentimentale (Amurg), L'heure du berger (Cînd răsare luceafărul...), Dans le bois (În codru)* şi *Marco*, un pastel romantic, macabru, al înserării pe o baltă, alt pastel al înnoptării expresia fiorului de spaimă ce te cuprinde în pădure la căderea întunericului şi evocarea eroinei din piesa lui Barrière şi Lambert-Thiboust, *Filles de marbre* (1853), imitată de Verlaine după romanţa *Rêverie* din volumul lui J. T. de Saint-Germain, *Les Roses de Noël* (1860).

Din *Fêtes galantes* (1869) se traduc *L' Amour par terre (Amorul sfărîmat), En sourdine (În surdină)* şi *Colloque sentimental (În parcul vechi de zile....)*, o poemă notînd cu răceală sfărîmarea iubirii, alta chemînd la dragoste în pacea naturii, în fine a treia rememorînd un colocviu sentimental din lumea nălucilor. *En sourdine*, apărută întîia oară în *L'Artiste*, la 1 iulie 1868, anticipează *Floare albastră* de Eminescu :

Fondons nos âmes, nos coeurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

sună foarte eminescian, în orice caz, în traducere :

Ca-ntr-un vis frumos și tainic
Duși să ne topim cu-ncetul
În melancolia vagă
Ce-o împrăștie brădetul.

În schimb *Colloque sentimental* duce spre Bacovia și Arghezi cel din *Oseminte pierdute*. Traducerea, exactă, nu s-a învechit nici ca limbaj :

Dans la vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé.

În parcul vechi de zile, pustiu și înghețat,
Două năluci trecutul din somn l-au deșteptat.

Din cele 21 de cîntece scrise de Verlaine în onoarea viitoarei sale soții, *La bonne chanson*, traducătorii au ales, dîndu-le titluri, șase : *X (Scrisoarea), XIV (Alean), XVI (Drumul meu), XVII (Nu este-așa ?)* și *XIX (Epitalam de vară)*. Sînt interesante corespondențele de vocabular în românește, găsite desigur de Anghel. „Le Doute impur et lamentable" e totuși numai „îndoială" iar „impatient des mois, furieux de semaines" devine doar „sperînd de azi pe mîini", „nerăbdarea" e doar „alean". Cabaretele se prefac în cîrciumi, omnibusul în tramcar, lucrătorii („les ouvriers") în „dezmoșteniți", agenții de poliție în agenți de pază, asfaltul muiat („bitum défoncé") în canal potopit. Cuvîntul *iubire* spune mai puțin decît franțuzescul *tendresse paisible*, dar termenul *za* echivalează expresia *l'armure adamantine*.

Din *Romances sans paroles* (1874) „le point le plus haut de la fusée verlainiene", după Albert Thibaudet, sînt traduse sub titlul *Cîntec pribeag*, a V-a „arietă uitată" cu înlăturarea epigrafului din Pétrus Borel („Son joyeux, importun, d'un clavecin sonore") și „acuarela" *Green*, incomparabila elegie asemănată cu poezia *Roses de Saadi* de Marceline Desbordes-Valmore (cuvîntul englezesc *Green* înseamnă verdeață, lucruri proaspete). Citățm piesele în paralel.

Scanned with OKEN Scanner

Originalul :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble present soit doux.
J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.
Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers ;
Laissez-là s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

Şi traducerea :

Priveşte flori şi roade şi foi şi ramuri iacă
Şi inima-mi ce numai doar pentru tine bate :
N-o-nsîngera cu-a tale mîini albe şi curate
Şi ochiii tăi primească o jertfă-aşa săracă.
Îmbrobonat de roua ce vîntul din grădină
Pe frunte mi-a-nghețat-o în boabe lucitoare.
Îngăduie ca truda-mi să-ți cadă la picioare
Visînd la vremi frumoase care-i vor da hodină.
Pe sînu-ți feciorelnic tu lasă-mi să se culce,
Las' capul meu ce încă de sărutări răsună,
Tihnit să se potoale, să uite de furtună
Şi să adorm acuma cînd dormi atît de dulce.

Afară de perifraza „dormi atît de dulce" pentru „reposez", corespondența este deplină, traducerea, probabil numai de Anghel, impecabilă.

Din cele 56 de piese ale ciclului *Sagesse* (1880), au fost alese şi intitulate patru : I, 1 *(Cavalerul)*, III, 5 *(Melancolie)*, III, 6 *(Albastră-i zarea)* şi III, 21 *(Sărbătoarea pîinii)*. Mai semnificativă din toate este fără îndoială secvența III, 5 :

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, toute espoir,
Dormez, toute envie !

În traducere :

Somn negru s-a întins
Pe-ntreaga-mi ființă,
Orice vis s-a stins,
Dormi, orice dorință.

Din *Jadis et naguère* (1884), ciclu în care Varlaine revine, după criza religioasă din *Sagesse,* la stilul din *Fêtes galantes,* Anghel alege numai *L'angélus du matin* simplificînd titlul la *Angelus* (angélus e rugăciunea care, la catolici, se spune dimineața, la prînz și seara în sunetul clopotelor, la Verlaine fiind însă desacralizată).

În sfîrșit, traducătorii au ales din ciclul *Epigrammes* (1894), ciclul ludic în care se ia în deriziune parnasianismul, poezia dedicată lui Octave Mirbeau, un elogiu al caterincei, „l'orgue de Barbarie", instrument „qu'un pauvre éveille sous main", numai sugerat de Verlaine și spus pe nume doar de Anghel („o caterincă, din care curg fărîmate atîta plîns și vaiet trezite de-un pribeag"), punct de plecare pentru atîția poeți români, de la Bacovia pînă la Demostene Botez, pentru o lirică a străzii pustii, provinciale, făcute din „țipete și suferinți lente" („de cris et de lentes souffrances"), „plîns și vaiet".

M. ROLLINAT şi G. BACOVIA

Din bazarul decadentismului stăruitor în cercul *Literatorului,* Bacovia a împrumutat datorită temperamentului său, o pronunțată notă macabră, preocuparea de a reprezenta moartea ca motiv pricipal de lirism fără a lua o atitudine cinică, dar cu un gust necrofil pentru relicve, stîrvuri şi oseminte care se asociază celui al lui Poe, Baudelaire şi mai ales Rollinat, citați cu toții în poezia *Finis :*

Departe, în cetate viața tropota...
O, simțurile-mi toate se enervau fantastic,
Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic
Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat.

Sensibilitatea lui Bacovia e halucinatorie, neafectată, crescută prin familiaritatea cu apariții bizare de spirite şi strigoi, sicrie şi palide lumini de făclii, cavouri şi cimitire, clopote şi recviemuri, convoiuri funerare, spectre şi cadavre delicvescente.

Peste tot stăpînește ispita de a ceda unui demon interior, acelui Satan care-l face să simtă amare pasiuni pentru o tînără ftizică și care-i trimite porunci nemiloase din inimă.

Afară de cîteva titluri : *Les frissons, Nocturne, Violette, Marchees funèbres, Dies irae,* împrumutate din *Les Névroses* (1885) ale lui Rollinat întîlnim și o sumă de ecouri mai evidente din autorul faimosului altădată volum ce avea ca epigraf : Putredini dixi : Pater meus est ; Mater mea et soror mea, vermibus.

Ca și la Bacovia există la Rollinat obsesia lui Chopin (l'Ange de la musique), acordurile clavirului (le son des musiques étranges des harpes et des clavecins), dorința sinuciderii *(L'étoile du fou),* tusea *(Les deux poitrinaires),* spaima (le frisson noir de la pensée), parfumurile (toujours des illusions neuves), tîrgul (ce bourg banal), ploaia, les ponts de fer, les pavés, l'asphalt, moina (ce brouillard liquide), noroaiele (les boues), țipătul de tren (le sifflet de locomotives... se tonalise en mineur) precum și :

Les délires sans nom, les baisers frénétiques
Faisant dans l'ombre tiède un cliquetis des chairs.
Le vertige infernal des vaises fantastiques,
Les apparitions vagues des défunts chers.

Apropieri mai mari nu se pot însă stabili decît între puține poezii. Viziunea halucinantă din *Marș funebru* seamănă în bună parte cu aceea din *L'amante macabre,* deși poeziile au un conținut deosebit. Cadrul, imaginile. sînt cel puțin la început, aceleași :

Ningea bogat și trist ningea, era tîrziu
Cînd m-a oprit, în drum, la geam clavirul ;
Și-am plîns la geam și m-a cuprins delirul
Amar prin noapte vîntul fluiera pustiu.

Un larg și gol salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită,
Și trist cînta gemînd între făclii.

Scanned with OKEN Scanner

Elle était toute nue assise au clavecin ;
Et tandis qu'au dehors hurlaient les vents farouches
Et que Minuit sonnait comme un vague tocsin
Ses doigts cadavéreux voltigeaient sur les touches.

Voluptatea femeii de a cînta dezgolită apare şi în *Marş funebru* :

Apoi, veni şi-o blondă în salon...
Şi-aproape goală prinse, adormită,
De pe clavir, o scripcă înnegrită —
Şi urmări, pierdută, marşul monoton.

Şi portretul lăutarei e făcut în termeni similari :

Înaltă, despletită, albă ca de var

reproduce pe :

Ma spectrale adorée, atteinte par la mort
Jouait donc devant moi livide et violette,
Et ses cheveux si longs, plus noirs que le remord
Retombait mollement sur son vivant squelette.

În amîndouă poeziile se cîntă o melodie întristătoare de moarte :

Lugubrul marş al lui Chopin
Îl repeta cu nebunie...
Şi-n geam suna funebra melodie,
Iar vîntul fluiera ca ţipătul de tren.

la Rollinat :

Et tandis que ce chant de la fatalité
Jetais sa mélodie horrible et captivante,

Le piano geignait avec tant d'âprete,
Qu'en l'ecoutant, Chopin eût fremi d'épouvante.

Căderea unui corp, în urma duelului ireal, din poezia lui Bacovia — reprezentare a oboselii şi a înfrîngerii definitive —

Şi-n urmă, greu, un corp am auzit căzînd

aminteşte de simbolul corespunzător din *L'amante macabre* :

J'entendis un bruit mat suivi d'un hoquet mou...

Aşadar între *L'amante macabre* şi *Marş funebru* este o legătură, dar una exterioară, aproape neglijabilă. De altminteri poezia lui Rollinat e slabă, chiar ridiculă prin tendinţa de a rămînea numai în limitele macabrului, exprimat cu ostentaţie şi violenţă. E o poezie de modă, nu una de semnificaţie artistică. Dimpotrivă, în *Marş funebru* e o gesticulaţie învăluită în acel „sens du mistère" de care vorbea Cocteau convingătoare sub regim liric. Expresie a unei simple năluciri, poezia, desfăcută de logică, încearcă să sugereze vieţuirea în afara evidenţelor prin excluderea obiectivului. Esenţa muzicală provine din scufundarea în subconştient, pentru a scoate de acolo note nelămurite, stranii. Pe lîngă că sînt triviale, versurile lui Rollinat mai sînt şi expozitive, cu îndemnuri groaznice. Tanatofilia părea a fi singura lor raţiune.

În *Ballade de cadavre* e afirmată compasiunea pentru corpul defunct intrat în descompunere :

Le cadavre dont la chaleur décroît...
Se roidit en prenant le plus blême des teintes...
A six pieds dans le sol tu subiras, mon cher,
La pourriture lente et l'ennui du squelette !

În *Cuptor* al lui Bucovia senzaţia putrezirii figurată prin termenii căldură şi mişcare agonică, capătă un aspect mai general, aproape cosmic, dînd fiorul disocierii tuturor elementelor :

Sînt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun ;
Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat ;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi chiar sînul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun ;
Sînt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Şi-ncet cadavrele se descompun...

Bineînțeles nu vom spune că Bacovia a împrumutat aceste lucruri de la Rollinat. Sînt simple similitudini ori, dacă avem în vedere că Bacovia citise pe poetul *Nevrozelor*, analogii. Există însă o deosebire. Bacovia e un poet sincer, personal, pe cînd Rollinat se știe, o victimă a influenței lui Poe. De aceea analizînd înrîurirea lui Poe asupra lui în *Edgar Poe et les poètes français* (Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1932) Leon Lemonnier încheie : „Frumoasă și dură lecție pentru cine vrea să scrie : Să știi să-ți alegi maeștrii ; nu imita la alții decît ceea ce e în tine însuți". Așa cum, am putea spune, Bacovia a procedat.

☆

Comitetul de cultură și educație socialistă din Bacău a editat lucrarea lui Liviu Chiscop de la Biblioteca municipală *George Bacovia (1881—1957) bibliografie* (1972) deosebit de utilă pentru viitorul monografist al ilustrului băcăoan care vrea, între altele, să întreprindă o cronologizare mai precisă a simbolismului român. Dacă datele biografice sînt în cea mai mare parte cunoscute din ceea ce s-a scris pînă acum, o bibliografie exactă și amănunțită a operei nu există (în afară de cea anexată ediției de *Scrieri alese* din 1961 a Agathei Grigorescu-Bacovia).

Se știe că George Bacovia a publicat în timpul vieții sale cinci volume de poezii și un volum de proză, din care tot în timpul vieții i-au apărut două selecții de *Poezii* (1929 și 1934) și două culegeri de poezii și proză (*Opere*, 1944 și *Poezii*, 1956, ediția a II-a 1957). În 1970 a apărut volumul de postume *Stanțe și versete*.

Întîia epocă de creație a poetului se situează între 1899 (cînd a debutat în „Literatorul" cu poezia *Și toate*) și 1916 (cînd și-a tipărit întîiul volum de poezii, *Plumb*). Este epoca antebelică în care bibliografia arată că poetul n-a publicat în periodice numai piesele cuprinse în volumul *Plumb* (în număr de cincizeci), ci și treisprezece

poezii din volumul *Scîntei galbene*, 1926 (compus din patruzeci de piese) şi şapte poezii din volumul *Cu voi*, 1930 (compus din treizeci de piese). Prima poezie *Şi toate*, nu a fost pusă în volumul *Plumb*, ci în volumul *Comedii în fond* din 1936, unde apar, direct, treizeci şi două de piese din 44, probabil tot din prima perioadă 1899—1916. Nici o poezie din volumul *Stanţe burgheze* (1946) nu a apărut anterior în periodice.

Încă din 1900 poetul îşi fixase titlul *Plumb* pe un caiet, dar poezia astfel intitulată a apărut abia în 1911 în revista ieşană a lui I. M. Raşcu, „Versuri". Patru poezii poartă titlul *Plumb de iarnă*: prima, publicată astfel în revista aceluiaşi I. M. Raşcu, „Versuri şi proză", a devenit în volum *Amurg de iarnă*; a doua, publicată în revista ieşană „Absolutio", în 1914 şi a treia publicată în „Noua revistă română" în acelaşi an şi-au păstrat titlul, iar a patra a fost trecută în volumul *Scîntei galbene*. Poezia *Plumb de toamnă* din „Seara" lui Bogdan-Piteşti (1914) are în volumul *Plumb* titlul *Amurg de toamnă* dar poezia *Plumb de toamnă* din „Noua revistă română" îşi conservă titlul în volumul *Plumb*. Des folosit e titlul *Amurg*. Aşa se numesc două poezii din *Plumb*, din care una apăruse întîi în 1904, în „Arta", cu titlul *Corbii*. Tot în *Plumb* figurează un *Amurg antic* (apărut întîi în „Flacăra", 1912) şi un *Amurg violet* (publicat întîi în „Arta", 1904). Un *Amurg* (din „Românul literar", 1908) şi un *Amurg de vară* se află în *Scîntei galbene*, două *Amurguri* (din „Cuvîntul liber", 1921 şi din „Viaţa literară", 1930) sînt cuprinse în volumul *Cu voi*. În sfîrşit în *Comedii în fond* găsim un *Amurg* inedit, iar în *Stanţe şi versete* poezia *Amurguri*.

Poezia care dă titlul volumului *Scîntei galbene* a apărut întîi în „Ateneul cultural" în 1925. În acelaşi an, poetul publica în „Mişcarea literară" poezia *Pal* care în volum a devenit şi ea *Scîntei galbene*.

Poezia care dă titlul volumului *Cu voi* a apărut întîi în revista „Orizonturi noi" cu titlul latinesc *Vo-*

Scanned with OKEN Scanner

biscum. Poetul a păstrat în volum titlul latinesc *Vobiscum* la o poezie publicată în „Flacăra", 1916.

Bacovia a introdus în poezia românească fiorii, nevrozele (lui Rollinat) şi „nervii". În „Insula" din 1912 publica primii *Nervi de toamnă* deveniţi în volumul *Plumb* poezia *Spre toamnă*. Au rămas însă cu acest titlu alte două poezii, una din „Flacăra", 1912, şi alta din „Seara" 1914, amîndouă reproduse în volumul *Plumb*. Poezia *Nervi de toamnă* din „Seara", 1914, nr. 4 (20 octombrie) este printre puţinele care n-au mai intrat în culegerile ulterioare ale poetului, deşi nu e sub nivelul celorlalte :

Toamnă... iar sînt copil.
Prezenţa mea am pierdut-o...
Şi iar defilează umil,
Mizeria uitată de cei ce au cunoscut-o.
Inima grea se izbeşte-n bizare cadenţe...
Oftică, toamnă, zdrenţe...

Despre asta nu, despre aceea nu,
Frunze în vînt...
Hohu.
Şi eu am fost pe pămînt,
Dar unde-ai fost tu ?...

Sînt iar în oraşul enorm.
De cei ce se sting nimeni nu regretă.
Dorm...
Toamnă... şi amurguri de jale
Pătează cu o spaimă violetă
Oglinzile publice, murale.

Adio, visul se ascunde...
Înainte ? Înapoi ? Oriunde...

În schimb poetul a pus în volumul *Plumb* poezia *Nervi de primăvară*, apărută întîi în 1915 în „Cronica Moldovei". Alţi *Nervi de toamnă* din „Cugetul românesc", 1923, precum şi alţi *Nervi de primăvară* din „Ateneul cultural", 1925, apar în *Scîntei galbene*.

Alt titlu de predilecţie al lui Bacovia e împrumutat compoziţiilor muzicale ale lui Chopin. În *Plumb* figurează o *Nocturnă* din „Arta", 1904, alta din „Versuri şi proză", 1915 şi alta din „Cronica Moldovei" acelaşi an.

Scanned with OKEN Scanner

O *Nocturnă* din „Literatorul", 1918, şi două inedite au fost reproduse în *Scîntei galbene*, iar o *Nocturnă* publicată mai întîi în „Seara", 1914, în volumul *Cu voi*. Anotimpul lui Bacovia e mai ales toamna. În *Plumb* găsim deci o *Toamnă* (întîi în „Arta", 1903), *Note de toamnă* (întîi în „Românul literar", 1907) şi iar *Note de toamnă* (întîi în „Noua revistă română"). Altă *Toamnă* (tot din „Arta", 1904) şi alte *Note de toamnă* (întîi în „Flacăra", 1916) au trecut în volumul *Scîntei galbene*, iar poezia *Toamnă* din „Ateneul cultural", 1927, şi-a schimbat în volumul *Cu voi* titlul în *Belşug*. Şi în *Stanţe burgheze* avem o *Toamnă în tîrg*, iar printre postume a rămas poezia *Toamnă murind*.

A doua perioadă din activitatea poetului, numai cu un an mai lungă decît prima, se întinde între 1918 (cînd reîncepe să publice, şi de data aceasta tot la „Literatorul", poezia *Nocturnă*), şi 1936 (cînd îşi publică cel de al patrulea volum de poezii, *Comedii în fond*). De observat, cum am spus, că în volumul *Scîntei galbene* se află treisprezece poezii apărute prin periodice între 1904 şi 1916, care puteau să intre şi în volumul *Plumb* şi pe care nu se poate spune că poetul le eliminase acolo din motive de ordin estetic, ci pe de o parte pentru că limitase numărul poeziilor din *Plumb* la o cifră rotundă, cincizeci, pe de alta pentru a nu repeta motive prea asemănătoare în acelaşi volum. A exclus doar o singură poezie, din 1914, *Nervi de toamnă*, mai sus citată. Modul de alcătuire a volumului *Cu voi* e analog. Şi aici Bacovia introduce şapte poezii publicate între 1904 şi 1916, pe care le-ar fi putut pune şi în primul volum, *Plumb*, şi şase poezii (aşadar în total tot treisprezece) care ar fi putut intra şi în *Scîntei galbene*. Nici o poezie nu se repetă dintr-un volum într-altul, toate volumele încep din prima fază, *Comedii în fond*, în care presupunem că au intrat cele mai multe inedite, desigur, din perioada începuturilor, cînd Bacovia eminescianiza, dar adera în acelaşi timp la simbolismul macedonskian chiar cu întîia poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Între 1936 şi 1946 (cînd a apărut volumul *Stanţe burgheze)* în creaţia bacoviană intervine un hiatus. Nu a publicat în acest deceniu nimic şi probabil că cele trei poezii revelate pentru întîia oară de ediţia de *Opere* din 1944 *(Baladă, Miazăzi de vară* şi *Requiem)* erau mai vechi, din moment ce sînt integrate ciclului *Comedii în fond*. Volumul *Stanţe burgheze* marchează nu atît o nouă orientare în lirica bacoviană, cît o sensibilă modificare a mijloacelor de expresie, o simplificare împinsă pînă la limita inteligibilului, în caz că poetul nu afectează incoerenţa. Între 1946 şi 1956 (cînd şi-a scos prima ediţie de autor, după cea „definitivă" din 1944), Bocovia n-a publicat decît o *Doină* în ziarul băcăoan „Înainte" nr. 4 din 21 iulie 1947 („Dintre cîte-am încercat/ Niciun dor realizat..."). Poezia e reprodusă în volumul postum *Stanţe şi versete*. În ediţia de *Poezii* din 1956 ciclul *Stanţe burgheze* nu apare. Abia în ediţia a doua, revăzută şi adăugită de autor, se pun şaisprezece *Stanţe burgheze* (din douăzeci şi şapte) şi se adaugă nouă *Versete* (din care 7 publicate recent). Afară de citata *Doină,* au mai intrat în postumele *Stanţe şi versete,* poeziile *Arhaism, Seară (Linişte), Epodă* şi o altă *Doină*. Poetul nu şi-a introdus în ediţia sa din 1957 poezia *În iarnă,* apărută mai întîi în „Steaua" nr. 7 din martie 1956, a reţinut însă poezia *Egipet* (apărută sub titlul *Divagări utile,* numai partea întîi, în „Scînteia" din 5 decembrie 1956) şi *Cogito* din „Steaua", martie, 1956 :

Mi-am realizat
Toate profeţiile
Politice.
Sînt fericit...
Frumos
Este cerul
Senin, sau mînios.
Un aforism celebru
Te face să trăieşti...
Nu-i mîini,
Nici azi,
Nici ieri,
Timpul..."

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN GOGA ŞI LITERATURA UNIVERSALĂ

Întocmai ca şi la Eminescu, unde cele cîteva traduceri sînt, ca să zicem aşa, înghiţite de opera originală, tălmăcirile lui Goga sînt abia perceptibile şi dacă n-ar purta indicaţia ca atare, ar putea fi uşor considerate creaţie proprie. Personalitatea traducătorului e indiscutabilă, fie că avem în vedere identificarea cu autorul tradus, fie că ne gîndim la absorbţia lui.

Evident, dintr-un număr mare de traduceri, Goga a reţinut în volumele sale, şi nu în cele dintîi, numai cîteva. Primele traduceri din lirica japoneză, efectuate probabil prin intermediar german, publicate în revista „Luceafărul" din 15 august 1904, sub pseudonimul Othmar *(Nestatornicie* de Manyostru şi *La groapa iubitei* de M. Ugeda), sînt desigur simple exerciţii juvenile. Acelaşi lucru se poate spune şi despre primele versiuni din Petöfi, *Hora cîinilor (A kutyák dola)* şi *Hora lupilor (A farkasok dola),* apărute de asemenea în „Luceafărul" din 15 august 1904, sub semnătura O. Goga, deşi

aceste două poeme, una condamnînd supunerea, iar alta elogiind voinţa de libertate a iobagilor corespundeau idealului său social din faza începuturilor. Abia următoarea traducere din Petöfi, a poeziei *În suflet simt o taină cum ş-aşterne (Egy gondolat bánt engemet — Un gînd mă chinuie amar)*, apărută sub semnătura Octavian Goga în „Luceafărul" din 15 decembrie 1904, va fi reprodusă în volumul *Cîntece fără ţară* din 1916, însoţită de o notă : „Dorinţa cîntăreţului maghiar s-a împlinit: a căzut pe cîmpul de luptă de la Sighişoara, în anul 1849." Goga a fost fără îndoială impresionat de profeţia lui Petöfi care, detestînd moartea tembelă în pat, îşi prevăzuse încă din decembrie 1846 destinul eroic :

— Cînd neamurile lumii toate,
Cu braţele descătuşate,
Sub steagul roş porni-se-vor ca vîntul,
Pe flamură pecetluind cuvîntul :
Libertate —
Şi vor străbate
Din răsărit spre-apus, răzbunătorii,
Şi-n calea lor vor sta asupritorii,
Acolo să cad eu,
Pe cîmp de bătaie,
Să-mi curgă din vine
Tot sîngele tînăr ce-mi arde-n văpaie....

Poet eroic în cea mai mare parte a operei sale, Petöfi avea temperamentul clocotitor, răzvrătit, se născuse precum declară în poezia *Az én képzeletem nem...* din tată furtună şi din mamă fulger, hrănindu-se în copilărie cu lapte de dragon, iar în adolescenţă cu sînge de leu.

Din versurile pe care în *Cîntece fără ţară* i le închină în imediată apropiere *(Lui Petöfi)*, se vede că Goga îi rîvnea gloria, el însuşi fiind un poet agitat de „vifore de patimi" căruia „hora morţii" putea să-i prefacă lacrimile în sînge, smulgîndu-l „cu braţ de flăcări" din inacţiune. Abia după împlinirea idealului naţional visat,

poetul prevede o împăcare, în cîmpiile elizee, cu emulul său literar :

Şi-om pribegi senini, alături, în undele nemărginirii,
În vreme ce, acoperite de praful sfînt al răsplătirii,
Ca nişte fulgere uitate, dormi-vor cîntecele noastre.

În „Luceafărul" din 1907—1908 mai apăreau trei traduceri din Petöfi *(Privighetori şi ciocîrlii, Eu văd în vis* şi *În liniştea amurgului)* din care numai prima *(Csaloqányok és pacsirták)* a fost reprodusă în volumul postum *Din larg*. „Am tradus aceste rînduri ale cîntăreţului maghiar Petöfi, mărturisea Octavian Goga în „Luceafărul" din 1 ianuarie 1907, le-am dat în românește pentru că furtuna de patimi şi nădejdi, care se zbuciumă pe strunele acestui vestitor al neamului său, trebuie să găsească răsunet şi în sufletele noastre care aşteaptă împlinirea aceloraşi aşteptări." Într-adevăr, Petöfi se ridică în *Privighetori şi ciocîrlii* împotriva poeţilor paseişti „privighetori" ce se întrec, izolaţi în turnurile lor pustii, în cîntece cu bufniţele şi huhurezii, profanînd mormintele strămoşilor, în vreme ce omenirea bolnavă are nevoie de un suflu nou de viaţă, de primenire şi regenerare. Vremea acestor cîntăreţi funebri a trecut, viitorul e al ciocîrliilor, sună exhortaţia finală :

És ti elkésett dalnokok,
Hallgassatok !

Iar voi întîrziaţi poeţi :
Tăceţi !
Tăceţi !
De-ar fi atît de-ndurerat
Şi-atît de dulce picurat,
Ca glasul de privighetori
Al vostru cînt,
Privighetoarea-i soră cu amurgul,
Iar pe pămînt,
Noi aşteptăm tot revărsat de zori,
Noi aşteptăm suflarea dimineţii
Pe-a lumii temelii,
Vrem să vestească soare cîntăreţii :
Vrem ciocîrlii !

Sporadice şi fără consecinţe asupra creaţiei proprii sînt traducerile lui Goga din literatura germană. În „Lu-

Scanned with OKEN Scanner

ceafărul“ din 15 februarie 1905 publica versiunea unei poezii de G. Hauptmann, *În tren* (din *Das bunte Buch ?*). Tot în „Luceafărul“ apărea la 15 noiembrie 1907 în românește *Poesie des Lebens* (din *Gedankendichtung*) de Schiller, la 15 decembrie, acelaşi an, *Iudita* de I. Kiss, iar la 1 februarie 1913 un *Cîntec* de H. Heine. Nici una din aceste poezii n-a trecut în volume.

Ceva mai strîns e contactul cu lirica italiană, în special cu poezia Adei Negri, din care a tradus în „Luceafărul“ (1 şi 15 martie 1906) poeziile *Sufletul* şi *Singuri*, cea dintîi, *Anima* din volumul *Fatalità*, fiind reprodusă în *Cîntece fără ţară*. *Anima* glorifică poetul „bello, gentile, libero“, „che ghirlande non chiedeva“ şi care, deşi a cerşit zadarnic dragoste, nu s-a lăsat niciodată doborît :

Tu, numai tu, cel îmbătat de soare
Şi de lumina sfînt-a dimineţii,
Tu, chinuit de ne-mplinite doruri,
Ce ţi-au zdrobit şi inima şi struna,
Tu,-nsîngerat, dar neînvins al vieţii,
Tu suflete, trăi-vei totdeauna !

În mesianismul lui Goga intră ceva din vaticinaţiile poetei italiene, precum poetul a recunoscut singur în ale sale *Fragmente autobiografice* („O influenţă directă am resimţit-o pe urma contactului cu literatura italiană, şi în special remarc o înrudire cu poezia Adei Negri, care înseamnă o răscolire de frămîntări a sufletului italian, o răscolire a tuturor elementelor care reprezintă principiul de suferinţă şi de muncă : *Tempesta* şi *Fatalità*“).

În fine retorica solemnă a lui Goga s-a regăsit în Giosuè Carducci, din ale cărui *Juvenilia* a tradus sonetul VIII (c. I), cu superba înfruntare a naturii indiferente :

Ma tu, bruta quiete, immobil resti.

Nici nu te mişti, tăcere blestemată !

Cunoaştem numai patru traduceri ale lui Goga din Ady Endre, publicate, prima, *Martirul Cristoşilor* (*A*

Krisztusak mátirja) în *„Luceafărul“* din 1 martie 1909, a doua și a treia, *Martir (A Tisza-Parton)* și *Ogorul unguresc (A Magyar ugaron)* în revista *„Țara noastră“* din 15 și 22 octombrie 1922 și a patra, *Am venit prea grabnic (Korán jöttem ide),* la un loc cu celelalte, în volumul *Din larg.* Tristețea dezabuzării fostului zeu de la țară devenit albatros baudelairean de pustă seamănă cu jalea dezrădăcinării din *Ne cheamă pămîntul* sau *Din umbra zidurilor.*

Dacă aceste traduceri sînt integrate operei originale a lui Goga, rămîne ca versiune independentă, de adevărată creație, poate cea mai bună din cîte există, *Tragedia omului, Az ember tragediája* (1861) de Madách Imre. Începută încă din 1904, cînd primele cînturi apar în *„Luceafărul“*, traducerea a fost publicată în întregime în 1934, precum și în alte două ediții în 1942 și 1964 (ultima prefațată de I. D. Bălan).

Sînt rare cazurile cînd un mare poet își sacrifică timpul necesar propriei creații pentru tălmăcirea unui lung poem străin. Spunînd tot ce avea de spus în cele patru volume de poezii publicate pînă în 1916, poet exigent totodată cu el însuși, care nu tipărește absolut tot ce scrie, Goga se putea consacra, după primul război mondial, muncii de interpretare în limba română a unei capodopere. Și după cum s-a recunoscut unanim, a făcut-o în chip impecabil, nu numai egalînd, dar uneori chiar depășind expresia originalului, în versuri de o perfectă acurateță, menite să înfrunte timpul fără a se ofili. Literatura română s-a îmbogățit efectiv la capitolul tălmăcirilor artistice (Un ecou din Madách se vede în poezia lui Goga *Frumoasa din urmă,* apărută sub titlul *Mortua est Rapsodie. Fără rimă* în *„Luceafărul“* din 1 ianuarie 1904).

De observat că și în acest fel, Octavian Goga se alinia tradiției înaintașilor săi ardeleni, lui Coșbuc, traducătorul *Odiseii,* al *Eneidei* și al *Divinei Comedia* și lui Iosif, traducătorul lui Heine și Petöfi.

Scanned with OKEN Scanner

UN HEINEAN : B. NEMȚEANU

Poetul B. Nemțeanu, Benjamin Deutsch (Galați, octombrie 1887 — 30 mai 1919) din care Ion Dodu Bălan publică o simpatică antologie (*Stropi de soare*, București, 1973) a fost poate cel mai tipic poet de structură heineeană al nostru, în continuarea heineenilor de la Junimea și a celor de la Sămănătorul printre care în primul rînd trebuie amintit Șt. O. Iosif. Cel care va semna Barbu Exoticu și Germanicus Galitiensis a debutat ca poet în 1904, a redactat în 1908 revista socialistă, gălățeană, „Pagini libere" și, devenind cunoscut prin volumele *Poezii alese* (1910) și *O călătorie în lumea albinelor* (1911), a colaborat la „Facla", „Flacăra", „Viața socială", „Viitorul social", „Noua revistă română", „Convorbiri critice", diverse reviste și ziare. Reprezentativ e volumul de versuri *Stropi de soare* din 1915. Postum i-a apărut un număr de *Melodii ebraice*, traduceri din H. Heine (1919) și o *Antologie* prefațată de Mihail Dragomirescu (1926).

Scanned with OKEN Scanner

Traducerile din H. Heine, introduse de Mihail Dragomirescu în antologia din 1926, altele decît cele din *Melodii ebraice*, sînt semnificative pentru spiritul poeziei lui B. Nemțeanu, ironist idilic și nu rece, cum observa și Mihail Dragomirescu, fără să sublinieze că Heine însuși era astfel în prima fază a activității sale, ajungînd sarcastic abia în ultima perioadă a activității, aceea care cuprinde culegerea *Romanzero* (1851) cu ciclurile *Historien*, *Lamentationen* și *Hebräische Melodien*.

Două din traducerile lui B. Nemțeanu din Heine fac parte din timpuriul *Lyrisches Intermezzo*, datînd din 1822—23. E vorba de lidurile *Warum sind denn die Rosen so blass (De ce sînt rozele așa de pale)* și *Wir haben viel für einander gefühlt (Mult ne-ndrăgirăm noi odată)*. Lidurile conțin un număr de întrebări sau observări încheiate printr-un răspuns sau constatare neașteptate. De ce pălesc rozele, de ce nu vorbesc micșunelele, de ce sună jalnic cîntecul ciocîrliei, de ce iarba emană miasme, de ce soarele e rece și pămîntul pare un mormînt ? Pentru că poetul a fost părăsit de iubită, răspuns formulat însă tot interogativ : Warum verliesset du Mich ? (De ce te-ai dus de lîngă mine ?). Îndrăgostiții au fost fericiți, s-au jucat de-a bărbatul și femeia, au glumit sărutîndu-se și iubindu-se, ca într-un copilăresc joc de-a v-ați ascunselea. S-au ascuns însă atît de bine, încît nu se vor mai regăsi niciodată („Dass wir uns nimmermehr wiederfinden“).

Alte două traduceri sînt din ciclul *Die Heimkehr* (1823—1824). În prima, poetul invită o pescăriță bălaie să vină cu luntrea la mal și să-și culce capul pe inima lui, agitată la suprafață ca și marea, dar cu perle în adînc :

Mein Herz gleicht ganz dem Meere
Hat Sturm und Ebb'und Flut
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

Inima-mi e ca şi marea —
uragane şi turbare,
iar în fundu-i liniştită
hodinesc mărgăritare.

B. Nemţeanu traduce aproape cuvînt cu cuvînt. Heine îşi simte inima grea (bedrückt). Lumea nu mai are rost, credinţa şi revolta (Dumnezeu şi Satan) au murit. Am trăi degeaba, de n-ar exista dragoste :

Und wäre mich der Brischen Liebe,
So gäb'es nirgends einen Halt.

De n-ar fi puţină iubire,
Prin viaţă zadarnic, ai trece.

În sfîrşit trei poezii sînt traduse din culegerea *Neue Gedichte (1831—1839)* şi anume *Ich wandle unter Blumen (Mă plimb printre flori...), Dass du mich liebst, dass wusst ich (Că mă iubeşti ştiam eu...)* şi *Es ziechen die brausenden Wellen (Spumoasele valuri aleargă).* Poeziile sînt nişte madrigaluri aproape epigramatice. Nu numai florile îmbată, ci şi femeia care te face totodată să înfloreşti. Iubirea te înalţă pe munţi în soare şi te coboară şi cufundă în mare. Valurile mării se sfarmă neîncetat de maluri. Cine ne va ajuta dacă vin spre noi ? — se întreabă Heine. Ei şi ? — traduce de data aceasta liber (avînd în vedere că şi de maluri valurile se sparg) Nemţeanu.

Asemenea compuneri scurte, dacă trecem acum la opera originală a lui B. Nemţeanu, întîlnim frecvent. De pildă cele trei strofe reunite sub titlul *Fire de păianjen* sînt învederat heineene :

De vei simţi nelinişti dulci,
În pacea nopţilor cu stele,
Iubita mea, să ştii că sînt
Ecoul dorurilor mele.
Cînd doarme ea, atîta pace,
Se răspîndeşte peste fire,
Încît şi florile, sfioase,
Abia cutează să respire.

Iubita mea în frigul iernii,
Ți-i fața alb-atît de-aprinsă.
C-ar sîngera, de bună seamă,
D-un sărutat de-ar fi atinsă.

Nu mai puțin heineean e acest *Cîntec* localizat în Galați :

Iar beție de salcîm,
Sună iarăși cînt de vrăbii ;
Dunărea s-a desghețat
Vin și pleacă iar corăbii.
Ca și an sînt toate iar —
Multe flori și vise multe ;
Inimă iar vei cînta
Dînsa iar n-o să te-asculte.

S-a remarcat umorul, duioșia pentru lucrurile miniaturale ale lui B. Nemțeanu, vizibile în surîzătorul său reportaj liric *Trenul Crasna-Huși*. Alături de acesta se cade să amintim însă și reușita parodie *Roman de colportaj*, tot atît de originală, în spiritul „istoriilor" aceluiași Heine ·

Eram un prinț pe vremea ceea,
Purtam pe creștet o coroană ;
Aveam o sută de castele
Și draga mea era baroană.
O, cît de mult ținea la mine !
Adeseori pe cînd vînam,
Mă pomeneam cu dînsa-n codru :
De dorul tău eu mă topeam !
Dar într-o zi, veni un conte,
Cu pieptu-n zale oțelit,
Și nu știu cum, din ziua ceea
Baroana nu m-a mai iubit.
Zvîrlit-am contelui mănușa
Încrucișarăm spade lucii ;
Dar, vai ! rănit adînc sub coaste
Murii, făcîndu-mi semnul crucii.
De-atunci sub formă de fantomă
Eu sperii pacea din ruini,
Pe conte-l caut fără-odihnă
Și urlu noaptea prin grădini !
Dar setea mea de răzbunare
Pe conte-l caută în van,
Căci a lăsat-o pe baroană,
N-a stat cu dînsa nici un an.

O, cîtă jale simt în suflet
Cînd intru noaptea tîlhăreşte
În buduarul dragei mele
Şi-o văd cum stă şi se căieşte.
Adesea umblă prin grădină
Şoptindu-mi numele bolnavă...
De-aş apărea atunci nainte-i,
M-ar adora ca şi o sclavă.
Dar eu, sărmanul n-am ce-i face.
Cum simt a zorilor aromă,
În globul zărilor mă mistui,
Urmîndu-mi soarta de fantomă...
Iar de ridic spre ceruri glasul
Şi dezlegarea-l rog să-mi dee
Rămîne mută-albastra boltă,
Sau îmi răspunde : (Va urma).

B. Neamţeanu demitiza la noi *avant la lettre.*

Scanned with OKEN Scanner

CLASICI ROMÂNI PE MERIDIANELE LUMII

Sectorul de documentare al Bibliotecii centrale universitare București ne-a înfățișat un amplu și interesant studiu bibliografic privind răspîndirea în lume prin traduceri a operei a trei mari scriitori români : Mihai Eminescu, Ion Creangă și Liviu Rebreanu. Voind cu ani în urmă să scriu despre dimensiunea universală a lui Rebreanu și Tudor Arghezi, eu însumi am fost nevoit să întreprind o astfel de investigație, deloc ușoară, pentru a scruta ecoul lor mondial de care știam prea puțin. Nu confund bineînțeles valoarea universală a unui scriitor cu notorietatea sa la un moment dat, e foarte sigur că nu autorul cel mai citit ieri sau astăzi e și cel mai important, cu toate acestea lipsa de circulație în lume, rămînerea în granițele stricte ale țării de origine e și ea un semn că autorul n-are acele însușiri care asigură audiența în orice timp și loc. Soarta poeților, poezia scrisă în nu importă ce limbă fiind intraductibilă, e încă și mai grea. Rareori

Scanned with OKEN Scanner

se întîmplă ca traducătorul să găsească o echivalenţă şi numai cînd traducerea e făcută de un poet egal poate fi o recreaţie. Însă marii poeţi nu-şi risipesc timpul cu traducerile. Eminescu însuşi a tradus puţin, abia cîteva poezii şi fragmente. Al. Philippide, poate cel mai mare traducător român de poezie străină (în deosebi din Baudelaire şi Rilke) n-a excelat în această direcţie. Baudelaire a tradus proza şi nu poemele lui Edgar Allan Poe, tălmăcite de Mallarmé în proză, Valéry scrie *Mon Faust*.

Şi, cu toate acestea, gloria unui autor, ba chiar mai mult, a unui poet, o dată stabilită în hotarele ţării sale, trece mai departe şi sînt destule nume care pătrund înainte ca opera lor să fie cunoscută, în unele cazuri exercitînd un adevărat miraj. Curiozitatea impune atunci traducerea şi chiar dacă aceasta nu e cea aşteptată, ea dă totuşi iluzia lecturii originalului şi contribuie la cultul lui. Exemplul lui Esenin, original tradus de Zaharia Stancu, mai puţin fericit de George Lesnea, e vorbitor.

Cît priveşte proza, aici dificultăţile traducerii sînt, de obicei, mai mici, ceea ce nu înseamnă că trebuie să ne mulţumim cu simple translaţii comerciale. Există traducători de profesie, dar şi de vocaţie, şi aceştia din urmă ar trebui să fie preferaţi. Nu oricine poate traduce în româneşte pe Joyce şi Proust, nu oricine va putea găsi echivalenţe în limba franceză, engleză sau germană pentru Creangă şi Sadoveanu. Faptul explică de ce Mihail Sadoveanu, prozator artist, e mai puţin tradus peste hotare decît Liviu Rebreanu, scriitor care pune mai puţine probleme traducătorului şi care, cum s-a şi întîmplat, a fost uneori tradus indirect, prin intermediar. Evident, de dorit ar fi ca traducerile să fie făcute după original şi din iniţiativa traducătorului, care se poate servi de o traducere indigenă brută numai pentru a se documenta. Traducerile indigene trimise peste hotare îşi ating rareori scopul. Puţini scriitori români traduşi în limbi străine la Bucureşti au devenit reputaţi. Să ne gîndim cum am privit şi cum privim noi înşine cărţile

Scanned with OKEN Scanner

care ne sosesc traduse gata din străinătate și ce-ar fi dacă francezii ne-ar expedia de la Paris un René Char în limba română.

Dar să consultăm bibliografia Bibliotecii centrale universitare la cei trei autori.

Constatăm că cel mai tradus, desigur nu în întregime, ci selectiv, uneori cu cîteva titluri, e Eminescu. S-ar părea că nimeni nu mai ignoră că cel mai mare poet român e unul din marii poeți ai lumii, astfel că bibliografia operei sale în limbi străine numără 174 de pagini și 233 de titluri. Cele mai multe traduceri le-au făcut ungurii : 67 de titluri de culegeri sau selecții antologice. Urmează germanii cu 48 de titluri, rușii cu 23 de titluri, francezii cu 22 de titluri, italienii, polonii și bulgarii cu cîte 11 titluri, englezii cu 9 titluri, spaniolii și sîrbo-croații cu cîte 6 titluri, cehii cu 5 titluri, slovacii cu 4 titluri, portughezii, armenii, letonii și estonii cu cîte 3 titluri, olandezii, albanezii, arabii, georgienii și macedonenii cu cîte 2 titluri. Există ceva din Eminescu în limba bengali, în limba japoneză, suedeză, greacă și sloveană. Cei mai buni traducători sînt Franyó Zoltán (în maghiară și germană), Ana Ahmatova (în rusă), Ramiro Ortiz (în italiană), Elisabeto Bagriana (în bulgară), Rafael Alberti (în spaniolă), Rita Bumi Papa (în greacă). Cum vedem, mai ales femei. Sub nivel sînt traducerile franceze, din care unele făcute de români (și aici o femeie : Margareta Miller Verghy) și cele engleze (Bernard Shaw aprecia pe E. Sylvia Pankhurst). O selecție reprezentativă de *Echivalențe eminesciene în limbile engleză, franceză, germană, rusă și spaniolă* a apărut în 1971 la București (Editura Albatros, 567 p., cu un cuvînt introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Un bun traducător al lui Eminescu în limba franceză este D. I. Suchianu. Nu figurează în bibliografie traducerea recentă a lui Roy Macgregor Hastie *The last romantic — Mihai Eminescu* publicată de University of Iowa Press în Colecția de opere reprezentative UNESCO.

Bibliografia operei lui Creangă pe meridianele lumii cuprinde numai 62 de pagini și 189 de titluri (ca și la Eminescu excludem titlurile de culegeri în limba română publicate în țări străine). În frunte stau și de data aceasta ungurii cu 39 de titluri, urmați îndeaproape de germani cu 34 de titluri și de ruși cu 25 de titluri. Creangă e mult gustat de englezi (14 titluri), sîrbo-croați (13 titluri), francezi (12 titluri), în fine de italieni (6 titluri), poloni și cehi (5 titluri), chinezi și vietnamezi (4 titluri), spanioli, portughezi și ucrainieni (3 titluri), greci, albanezi, bulgari, letoni (2 titluri). Există ceva din Creangă în limba bengali, gujarati, indoneziană, malayalam, marathi, singaleză, tamil, arabă, armeană, azerbaidjană, gruzină, slovenă, așadar pretutindeni unde se citește. Cei mai buni traducători sînt francezul Yves Auger, italienii Giuseppe Petronio, Agnesia Silvestri-Giorgi și Anna Colombo, englezoaica Lucy Bing. O mențiune specială merită Elena Vianu, Sütö András și Victor Buescu, care au dat versiuni prețioase din Creangă în limba franceză, maghiară și portugheză. Mai curioasă este încercarea nu de traducere, ci de prelucrare în limba franceză a lui Ion Creangă, precum aceea intitulată *De monts en merveilles. Contes moldaves d'après Ion Creangă*. Adaptés par Denis Basdevant, Paris, Flammarion, 1963. Încercarea temerară, e fără valoare artistică, dar merită să fie amintită ca o curiozitate. Faptul că s-a simțit și nevoia adaptării lui Ion Creangă nu e fără semnificație.

În scurta noastră monografie despre Liviu Rebreanu din 1965 am dat o listă a traducerilor în limbi străine care observăm că între timp s-a îmbogățit. Bibliografia privind opera lui Liviu Rebreanu pe meridianele lumii conține 29 de pagini și 129 de titluri. Traducerile cele mai multe le-au făcut germanii : 18 titluri. Urmează ungurii cu 12 titluri, englezii, francezii, italienii și rușii cu cîte 9 titluri, portughezii cu 7 titluri, spaniolii, bulgarii și polonii cu 6 titluri, sîrbo-croații cu 5 titluri, olandezii, cehii și slovacii cu cîte 4 titluri, arabii și turcii

Scanned with OKEN Scanner

cu cîte 2 titluri. O traducere din *Ion* în limba persană au dat Moshin Djavidan și Mahmud Fahr Dai. În Japonia a apărut *Răscoala* tradusă de Michika Yoda, iar la Hanoi a apărut traducerea vietnameză din *Răscoala* a lui Nguyên Nhan. Versiunea chineză a *Răscoalei* se datorește lui Li Xing. În limba rusă *Ion* a fost tradus în 1966, iar *Răscoala* în 1970. Alte traduceri sînt în limbile albaneză, estonă, finlandeză, greacă, indoneziană, ucraineană și uzbecă. Rebreanu este unul din cei mai citiți scriitorii români în lume. Printre cei mai buni traducători citățm pe J. P. Molin, László Gáldi, P. Grandjean, Pierre Mesnard și Alain Guillermou, Anna Colombo și G. Petronio. O mențiune specială merită românii Victor Buescu și Valentin Lipatti care au dat versiuni în limbile portugheză și franceză.

Parcurgerea bibliografiei Bibliotecii universitare dă un sentiment tonic de încredere în viitorul literaturii române pe plan mondial. Existăm, începem să fim căutați și citiți !

☆

Prin universalitatea unui scriitor nu se înțelege simpla notorietate, succesul, care adesea nu e în funcție de valoarea artistică, ci valabilitatea lui sub raport estetic în timp și spațiu, oriunde și oricînd. Evident, scriitorii aparținînd unei limbi de mare circulație sînt avantajați, în sensul că pot fi cunoscuți direct mai repede, dar și scriitorul unei limbi mai puțin răspîndite are șansa să devină cunoscut, fiindcă întotdeauna se va găsi cineva care să-l traducă, eventual să-l studieze și să-l prezinte lumii. O condiție pentru acesta este ca scriitorul să fie reprezentativ mai întîi în cadrul literaturii naționale, să exprime cu putere caracterul specific, acea particularitate de esență spirituală pe care orice popor o are și de care omenirea este curioasă ca de una din componentele ei.

Mihail Sadoveanu este indiscutabil una din permanențele literaturii române, una din personalitățile cele mai izbitoare ale acestui neam, alături de Eminescu, Creangă, Caragiale, Rebreanu, Arghezi, Călinescu. Opera sa impresionantă și prin proporții (a scris peste 120 de volume și peste 15.000 de pagini, este expresia desăvîrșită a vieții materiale și morale a poporului nostru de-a lungul unui mileniu și mai bine de existență în cel mai vast spectacol de reprezentări, de la fabulosul mag Chesarion Breb din al optulea secol pînă la prefacerile aduse de anii socialismului la sfîrșitul primului deceniu de la eliberare. Poate că nici un scriitor român n-a cuprins ca Mihail Sadoveanu o suprafață mai vastă din țara noastră și o istorie mai lungă într-o viziune mai adîncă și într-un cîntec mai pur decît acela al povestirilor lui inimitabile spuse o jumătate de secol, din 1904 și pînă în 1954.

Încă puțin tradus peste hotare de simpli traducători și nu totdeauna cu operele cele mai semnificative, Sadoveanu nu a pătruns încă în conștiința lumii și cu regret constatăm că marile dicționare literare, de exemplu cel al casei Laffont-Bompiani, nu-l înregistrează. Nu s-a scris încă peste hotare nici un studiu de prestigiu despre Sadoveanu, probabil pentru că Sadoveanu nu și-a găsit încă nici la noi interpretul ideal (excepție fac paginile scrise despre el de Ibrăileanu și Călinescu). Vastitatea operei și faptul că de altfel orice pagină a lui Sadoveanu poartă marca personalității sale artistice împiedică evidențierea capodoperelor care ar asigura lui Sadoveanu intrarea rapidă în circuitul valorilor universale, dacă ar întîlni traducători pe potriva lui. Aceste capodopere sînt după părerea noastră în număr de aproximativ zece, dacă acceptăm în rîndul lor opera de debut din 1904, care așa cum s-a remarcat, impunea dintr-o dată un scriitor, prin urmare : *Povestiri* (1904), *Țara de dincolo de negură* (1926), *Împărăția apelor* (1928), *Hanu Ancuței* (1928), *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* (1933), *Creanga de*

Scanned with OKEN Scanner

aur (1933), *Nopțile de Sînziene (1934), Frații Jderi* (1935—1942), mai toate sinteze ale creației lui Mihail Sadoveanu, poeme epice și lirice, fiecare alcătuind, singure sau la un loc, o epopee, epopeea poporului român.

Sînt traduse dintre acestea numai *Hanu Ancuței* în limba engleză, franceză, germană, și italiană, *Baltagul* în limba franceză, germană, engleză, italiană, chineză, persană, bulgară, maghiară, cehă și finlandeză și *Nopțile de Sînziene* în limba germană.

Desigur, despre universalitatea lui Sadoveanu se va vorbi mai tîrziu, atunci cînd și alte capodopere ale sale vor avea corespondențe străine. Noi însă care avem norocul de a-l putea citi în original putem să-l așezăm de pe acum în galeria marilor figuri ale literaturii lumii: Boccaccio, Turgheniev, Flaubert, Dickens, Sienckiewicz, Móricz Jigmond.

Scanned with OKEN Scanner

AGÂRBICEANU ȘI MODELELE SALE

Înainte de primul război mondial romanele lui Agârbiceanu erau socotite ca producția cea mai de seamă a epicei ardelene, alături de nuvelele lui Ion Slavici. Scrise în timpul sămănătorismului, ele corespund ideologiei curentului.

„Cînd am scris eu între 1911 și 1915 în ordine cronologică romanele *Legea trupului, Arhanghelii, Legea minții*, nu aveam nici un roman românesc de asemenea proporții și structură (era Duiliu Zamfirescu, dar cu cititul lui eu am rămas la *Viața la țară*). Peste tot romanele noastre erau puține *(Ciocoii vechi și noi, Ion, Mara, Șoimii* și încă două trei). În structura lor, m-au ajutat lecturi străine, deși aș putea afirma că numai în teorie..."

Modelul mărturisit al primului roman, *Legea trupului*, publicat în foiletonul revistei „Luceafărul" în 1912 (în volum în 1926) era *Ana Karenina* de Lev Tolstoi cu ideea de predestinație a nefericirii la femeie. Tînărul student Ion Florea care va ajunge mai tîrziu avocat, prin firea lui liberală, deși austeră, se îndrăgostește de

o adolescentă, școlărița Mărioara, fiica avocatului Vasile Grecu. Pentru Ion Florea simte însă și Olimpia, mama Mărioarei, aceeași pasiune puternică. O absență a Mărioarei și a lui Vasile face ca legătura neștiută dintre Olimpia și Ion să crească. Pus între iubirea platonică și cea senzuală, Ion Florea e confiscat un timp de cea din urmă, dar are remușcări și se sinucide. Aflînd că Ion a murit, Olimpia se omoară și ea, aruncîndu-se în Mureș. Nu e lipsită de dramatism oscilația lui Ion Florea între cele două femei, conflictul e chiar pînă la un punct patetic, mai ales că Olimpia nu se împacă deloc cu condiția tragică a Anei Karenina, fiind mai curînd un fel de madame Bovary (autorul recunoaște și înrîurirea romanului lui Flaubert, mergînd pînă la adaptarea unor scene precum aceea a întoarcerii în trăsură a Olimpiei cu Ion Florea de la o serbare, similară celei dintre Emma și Léon Dupuis, „clerc du notaire"). Lăsăm la o parte faptul că Olimpia ar fi avut un prototip real ca și Emma Bovary (o Delamare sau Louise d'Arcet, soția sculptorului Pradier). Insistențele sociologice, pedagogice și teologice, scrisul greoi, transformă romanul lui Ion Agârbiceanu într-o relatare dificilă, prolixă.

Cel de al doilea roman din această epocă a lui Ion Agârbiceanu, *Arhanghelii*, publicat tot în foiletonul „Luceafărului", în 1913 (în volum în 1914) are ca model romanul afacerilor din jurul unei stațiuni termale, *Mont Oriol*, din 1888 al lui Guy de Maupassant. Autorul uzează și abuzează de tehnica naturalistă a „redării" feliei de viață, descriind cu mari insistențe topografice mina de aur din satul ardelenesc Văleni din Munții Apuseni (pe numele său real Bucium Sașa), unde țăranii lucrează în băi, exploatați de notarul dornic de a se îmbogăți Iosif Rodean, proprietarul firmei „Arhanghelii". Atenția scriitorului e reținută îndeosebi de lumea acționarilor avizi de cîștiguri, mai puțin de aceea a băieșilor de bir a căror singură avere e „un ciocan și o iască". Aflăm că munca în șteamp sau piuă nu s-a schimbat din vremea romanilor. Piatra auriferă, sfărîmată de ciocane,

se așează în niște scocuri, unde apa, venită pe jilipuri lungi, învîrte roți puternice, care la rîndul lor pun în mișcare drugi cu măsele de cremene. Zeama nisipoasă rezultată e uscată pe petice de pănură, ce rămîne pe fundul piuăi e scos și clătit în vase triunghiulare de lemn. În fine, pulberea de aur se usucă în tipsii puse la foc sau este separată cu ajutorul mercurului. Cînd patru mineri pier în niște galerii surpate din cauza lipsei de prevedere a hocmanului, Iosif Rodean face o criză de mînie, tratîndu-și lucrătorii cinic :

„— Pentru ce n-ați murit cu toții, cîinilor ? Cum de n-ați fost cu toții acolo să vă zdrobească puterea iadului ? Ce mai voiți ? Pentru ce să mai trăiți ? Aveți încă chef de viață ? Of, of ! Am să vă arăt eu vouă viață ! Tăcu o clipă, apoi schimonosindu-și îngrozitor chipul se înholbă și mai tare la ei și le zise : Văzut-ați pe dracul ? Iacă dracul ! Și el își scoase limba însîngerată, lungă."

Lipsește răceala scriitorului obiectiv. Cît despre idila dintre Vasile Murășanu, tînăr paroh și Elenuța Rodean, la căsătoria cărora Iosif Rodean se opune, pentru ca, ruinat, să consimtă, ea apare ca un episod secundar. De creație de tipuri și mai ales de creație în stil balzacian, de caractere, nu se poate vorbi. Nici chiar Iosif Rodean nu e un personaj memorabil.

Cel de al treilea roman, din 1915, *Legea minții* (publicat mai întîi sub titlul *Povestea altei vieți* ca replică la *Legea trupului, Povestea unei vieți)* nu mai are un model mărturisit. I-am putea asocia romanul lui Balzac din 1832 *Le curé de Tours,* dacă autorul ar avea capacitatea de a pune în mișcare energia unui teribil abate Troubert sau măcar inocența resemnată a unui abate Birotteau. Din păcate *Legea minții* nu mai e o poveste pămîntească, laică, ci relațiunea carierei unui apostol. Nimic nu se petrece în acest roman fără cenzura etică a autorului. E vorba de tînărul Andrei Pascu, student teolog, viitor păstor de suflete. Viața lui se desfășoară în trei etape egale, supuse unei singure norme de conduită. După ce face „Seminariul", Pascu se căsătorește cu o fată din popor, cu toate că iubea pe altcineva. E primul său

Scanned with OKEN Scanner

sacrificiu. Ca să se ferească de cele lumești, el se retrage în parohia sa, căutînd să ridice sub toate raporturile, ca un alt popa Tanda, „satul". Are de luptat cu cei de altă confesiune și cu renegații, pînă ce soția lui moare. Mîhnit atunci de mizeriile și meschinăriile la care viața îl silește, Pascu trece parohia unui alt preot (al doilea sacrificiu), atras de mirajul „Orașului". Aici întîlnește pe vechea și adevărata lui prietenă, acum văduvă, către care îl mînă puteri ascunse. Pascu rămîne totuși credincios virtuții (al treilea sacrificiu), își refuză posibila legătură și-și continuă existența aspră de cleric. Eroul n-a întîlnit nici o bătrînă domnișoară Gamard, capabilă să se răzbune, nici un adversar în stare să-l izgonească din casă și din existența sa confortabilă, hedonistă și egoistă. Însă Balzac își propune în romanul său să combată celibatul eclesiastic și abținerea clerului de la viața publică, pe cînd Agârbiceanu pare a argumenta că tocmai neînsoțirea înlesnește desăvîrșirea interioară. Se înțelege de ce *Legea trupului* cît și *Legea minții* au rămas în opera lui Agârbiceanu scrieri izolate, fără posteritate.

☆

Lucrarea lui Cornel Regman prezentată ca teză de doctorat, *Agârbiceanu și demonii* (Minerva 1973), se subintitulează „studiu de tipologie literară", nefiind, în caracterizarea autorului însuși, nici monografie, deoarece selectează critic opera supusă analizei, nici eseu, întrucît își îngăduie largi popasuri pentru descrieri, ci explorare, adică cercetare prin sondaje mai adînci și mai concludente decît cele întreprinse pînă azi.

S-ar putea obiecta că monografia nu este obligator lungă factologie și că eseul nu-i în chip obligator scurt și superficial, nici eseul și cu atît mai mult monografia neexcluzînd explorarea în profunzime. Dat fiind că în cazul lui Agârbiceanu nu avem pînă acum decît studiul din 1964 al lui Mircea Zaciu, cam de proporțiile tezei lui

Scanned with OKEN Scanner

Cornel Regman, și micromonografia stîngace din 1970 a lui Dimitrie Vatamaniuc, o cercetare amplă, de caracter monografic, ca aceea pe care în 1972 a întocmit-o Mircea Zaciu, autor în 1955 și al unei micromonografii despre Agârbiceanu, este încă posibilă.

Întîia întrebare pe care ne-am pus-o în legătură cu lucrarea lui Cornel Regman este dacă opera lui Agârbiceanu, în general socotit, de altfel ca și Sadoveanu, un povestitor prea puțin creator de tipuri, se pretează la un studiu de tipologie literară. De fapt, Cornel Regman nu ia noțiunea de tipologie în sens de caracterologie, el își propune să identifice și să investigheze la eroii lui Agârbiceanu trăiri și existențe-limită, acea demonie pe care Gide o descoperă la eroii lui Dostoievski, pornind de la o observație a lui William Blake despre Milton : „Rațiunea pentru care Milton scria cu piedici, cînd picta pe Dumnezeu și îngerii, scria liber, cînd picta demonii și iadul, este că era un poet adevărat, deci din partea diavolului, fără s-o știe". Faptul că Agârbiceanu era cleric, vrea să spună Cornel Regman, nu l-a împiedicat să se ocupe de acele particularități ciudate ale unor eroi care presupun o demonizare a insului „în sensul acumulării unor trăsături sau forțe sufletești specializate care le înlătură pe celelalte sau — mai ales — și le subordonează, folosindu-le impropriu".

Lucrarea lui Cornel Regman are un pronunțat caracter polemic și uneori partizan. În *Istoria literaturii române* din 1941 și într-o completare din 1958, considerată „revizuire", G. Călinescu prezintă pe Agârbiceanu, pretinde Cornel Regman, într-o lumină „generos călduță", egalînd romane slabe, precum *Legea trupului*, *Legea minții*, *Biruința* și *Domnișoara Ana* cu *Arhanghelii* „în detrimentul creației autentice". E foarte puțin probabil, mai susține Cornel Regman, că Agârbiceanu ar fi ținut să demonstreze „superioritatea economiei asupra aurului ca metal". În realitate, caracterizarea lui G. Călinescu care aprobă unele tendințe din proza lui Agârbiceanu e departe de a fi generoasă din punct de vedere literar.

Scanned with OKEN Scanner

din moment ce criticul găsește că numai definiția situațiilor este satisfăcătoare și desfășurarea paginilor metodică și sobră, dar la prozatorul ardelean „creația în înțelesul înalt al cuvîntului nu există". Pentru G. Călinescu creația în roman înseamnă caracterologie, iar aceasta nu e egală sau cel puțin nu se confundă cu demonia.

În schimb Cornel Regman aprobă niște comentarii critice ale lui I. Negoițescu extrem de discutabile, că Agârbiceanu ar fi mai fin decît Slavici și mai poet ca Rebreanu, că galeria lui de portrete rurale (nu tipuri) nu are egal în literatura noastră decît în galeria (nu caracterologia ! urbană a Hortensiei Papadat-Bengescu, că „lipsa de analiză psihologică", elementaritatea, naivitatea expresivă a stilului lui Agârbiceanu duc la rezultate nu mai puțin eficiente (ca cele obținute prin bisturiul celebrității de Hortensia Papadat-Bengescu), atunci cînd se aplică sufletului țărănesc, el însuși elementar și naiv. Cornel Regman nu observă că preferatul său critic Ion Negoițescu tăgăduiește lui Agârbiceanu nu numai capacitatea de a crea tipuri, dar și orice complicație sufletească, altfel spus orice demonie lumii rurale, văzute de scriitor, după el, la nivelul pur somatic. Poate că în același fel trebuie să înțelegem și carcterizarea lui Cornel Regman care atribuie eroilor lui Agârbiceanu la un moment dat un ideal de discreție „mai mult behaviorist decît etic", „aspirație cu totul evidentă la acei membri ai grupului social care, prin obicei consfințit și situație de fapt, sînt o vreme, cu voie sau fără, ținta curiozității unanime". După cum se știe, behaviorismul este acel curent în psihologie care susține că sufletul omenesc se relevă doar în comportare, în reacții muschiulare și glandulare la stimulii externi.

Interesat totuși să arate că există la Agârbiceanu și o atracție spre „naturile cu o parte de imprevizibil care acuză grave dezacorduri și neîmpliniri lăuntrice și nutresc aspirații ce nu se pot satisface decît exploziv, printr-o descărcare demoniacă", întocmai, am adăuga noi, ca la Rebreanu, Cornel Regman mai crede că sursele

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului, „psihanalist-taumaturg“ înainte chiar de a fi păstor de suflete, odată comparat cu Petru Maior, trebuie căutate în straturile mai adînci ale psihologiei și înclinărilor lui. Se presupune, nici mai mult nici mai puțin, freudism în concepția și metoda lui Agârbiceanu, și în analiza unor nuvele și romane se și caută mobilul principal al acțiunii personajelor care ar fi așa numita de Freud *libido*. „Cu tehnica sa, scrie Cornel Regman, Agârbiceanu dă pe față stadii morale, moduri aparte de de a gîndi, mecanisme lăuntrice bine ascunse. El demistifică. Plăcerea lui cea mai mare e de a lipsi personajul de artificiile la care recurge spre a-și ascunde identitatea. De a aduce intenția obscură, încă neprecizată, la lumina zilei. De a pune degetul pe rană. Se înțelege că nu toate aparițiile de acest fel merită să rețină atenția. După cum, iarăși, nu toate anchetele reușesc să-și apropie o finalitate artistică. Scriitorul caută, șovăie, cotrobăiește...“ Ar fi vorba de a descoperi pe această cale, în chiar inima tipicului, latura de excepție și de incontrolabil, cum a încercat, crede de data aceasta Cornel Regman însuși, Liviu Rebreanu, individualitatea unică, dacă e îngăduit pleonasmul, cum au izbutit, prin intermediul unui realism de tip abisal, Dostoievski și Faulkner.

Altă dată însă demitizarea e la Agârbiceanu „nu numai în sens modern, ci chiar în sensul cu care Voltaire, deopotrivă cu precursorii și urmașii lui, ne-au obișnuit“.

Stilul critic al lui Cornel Regman este pe alocuri neașteptat de plastic. Am văzut cum Agârbiceanu „cotrobăiește“ mecanismele lăuntrice ascunse. Uneori el a fost, ne-o spune exploratorul său, de-a dreptul înspăimîntat de „îmburuienirea sufletului nesupravegheat, lăsat pradă necunoscutului dintr-însul“. A voit „a răzbi la zone unde se făuresc nu numai clienți ai stării civile, ci și destine și chiar ceva mai mult : oameni ce se încarcă de o putere mai mare decît le e începutul, devenită chiar aceasta blestemul lor ; mai adesea oamenii unor teribile tentații, care anulează sau alterează în ființa lor orice altă trăire,

Scanned with OKEN Scanner

reduși într-un fel, prin propria-le patimă la condiția unor căpcăuni". Păscălierul e întruchiparea „unei vocații paradoxale candid-titanice pentru impostură și drăcărie".

În ciuda caracterului fragmentar al explorării, nu se poate nega interesul sondajelor lui Cornel Regman în opera lui Agârbiceanu căreia îi descoperă îndeosebi o lume „fără obișnuiți", cu romantici și realiști ciudați, un blînd printre diavoli și un diavol printre blînzi, și o lume de posedați (*Popa Man* sau demonul dezordinii, *Arhanghelii* sau demonul orgoliului, *Păscălierul* sau demonul burlesc, *Stana* sau demonul pierzaniei, *Jandarmul* sau demonul seducției, *Faraonii* sau demonul vitalului) și o creație-sumă în romanul postum *Strigoiul*.

Studiul lui Cornel Regman, ingenios, contribuie la întreținerea interesului pentru un scriitor în genere greu de citit.

Scanned with OKEN Scanner

METODA LANSONIANĂ

Se discută mereu despre metoda lansoniană. În „Figaro littéraire“ nr. 1098 din 2 mai 1967 André Billy temperează entuziasmul lui Pierre Clarac care în „Revue d'histoire de la France“ consacră ultimul elogiu faimosului istoric literar.

André Billy se opune mai ales manierei sursiere a elevilor lui Lanson, încercării acestora de a căuta fraze, cuvinte, gînduri la care un autor a putut, scriind, să se gîndească, conștient sau nu, și care de cele mai multe ori nu vin din reminiscențe, nefiind decît „simple coincidențe fără interes“. Cît despre metoda lansoniană în sine André Billy n-o contestă deloc. Ea se află precizată în articolul *La méthode de l'histoire littéraire* publicat înîia oară de Lanson în „Revue du Mois“, 10 octombrie 1910, p. 385—413 și reprodus de curînd în culegerea lui Henry Peyre, profesor la Universitatea din Yale, *G. Lanson, Essais de méthode de critique et d'his-*

toire littéraire (Paris, Librairie Hachette, 1965), la care se referă în deosebi și Pierre Clarac.

În ce constă metoda lansoniană ? Acceptînd impresionismul și chiar „dogmatismul" în măsura în care se abțin să dea judecăți istorice, Lanson pornește de la propoziția : istoria literară este o parte a istoriei civilizației și, ca orice istorie, se sforțează de a atinge faptele generale, de a detașa faptele reprezentative și de a marca înlănțuirea faptelor generale și reprezentative. Între metoda istorică propriu-zisă și metoda istoriei literare există însă diferențe importante. Obiectivul istoricilor e trecutul, un trecut din care nu mai avem decît indici și dărîmături cu ajutorul cărora reconstituim ideea. Obiectul istoricului literar este tot trecutul, dar un trecut ce rămîne : literatura, trecut și prezent totodată. Regimul feudal, politica lui Richelieu, Austerlitz formează un trecut dispărut pe care îl reconstituim. *Cidul* și *Candide* sînt, tocmai ca și tablourile lui Rembrandt și Rubens, trecut dotat cu proprietăți active, conținînd pentru umanitatea civilizată posibilități inepuizabile de excitare estetică sau morală. Istoricul literar este în situația istoricului de artă afectat de obiectul său ca și primul public contemporan cu artistul. Obiectul principal al istoricului literar este creația, opera în care distingem frumusețea și grația formei, capodopera. Există însă opere care astăzi și-au pierdut strălucirea, dar pe care publicul de altădată le-a recunoscut ca reprezentative pentru idealul lui estetic. Istoricul literar nu trebuie să trateze astfel de opere drept niște piese de arhivă, ci, printr-un efort de simpatie, trebuie să fie capabil a resuscita frumusețea lor.

Nu putem studia operele literare, dacă sensibilitatea, imaginația, gustul nu ne sînt puse în mișcare. Nu putem elimina reacția noastră personală și este în același timp primejdios să o păstrăm. Întîia dificultate a metodei.

Istoricul propriu-zis caută faptele generale, istoricul literar pe cele individuale. Istoricul urmărește diferența

Scanned with OKEN Scanner

între faptele generale, istoricul literar are de stabilit originalitățile individuale, fenomenele singulare, fără echivalențe, și incomensurabile. A doua dificultate a modei.

Scriitorul cel mai original este pe trei sferturi ceea ce generațiile anterioare au pus în el și un colector al mișcărilor contemporane. Istoricul literar are deci de separat individualitatea din această masă de elemente străine, are de urmărit în plus ceea ce-l apropie de contemporani și-l face reprezentantul lor, ca și ceea ce prefigurează el în viitor. Operație pe de o parte de degajare a individualității în aspectul ei unic, indecompozabil, pe de altă parte de integrare a creației ireductibile într-o serie. A treia dificultate a metodei.

Alături de acestea se ivesc însă și altele. Să revenim la prima dificultate. În reacția personală pe care o avem față de opera de artă, ce este al nostru și ce al creatorului? Cum vom scoate din impresia noastră o cunoștință valabilă pentru alții?

Sau la a doua dificultate. Cine ne asigură că originalitatea stabilită de noi e deplină? Individualul este oare accesibil? Putem cunoaște, altfel decît prin comparație, ceea ce regăsim în noi și în afară de noi? Cine ne confirmă că descriind pe Racine n-am descrie pe Taine sau pe noi față de Racine?

Sau, în fine, a treia dificultate. Cum dozăm într-o capodoperă colectivul și individualul, cum arătăm dependența geniului fără a-l diminua, cum alcătuim sinteza și nu suma? Pericolul principal este pentru Lanson de a imagina, în loc de a observa, de a crede că știm cînd în realitate simțim. Toată metoda sa constă în a rectifica, în a epura de elemente subiective cunoașterea în profitul obiectivității. Dar cum este posibil acest lucru? Lanson face prevenirile necesare. Nu vom cunoaște niciodată un vin prin analiza chimică sau prin raportul experților. Singura cale este degustarea. În literatură nimic nu poate înlocui această degustare directă. Impresionismul este deci „la baza chiar a lucrului nostru". Dar făcînd lectura noastră și notînd

reacţia proprie, nu trebuie să ignorăm intenţiile scriitorului şi reacţiile subiective ale altor lectori, tot atît de valabile ca şi ale noastre, instructive, dacă nu absolute. A distinge, a evalua, a controla şi a limita impresionismul, a lua toate precauţiile, pentru ca a simţi să devină un mijloc legitim de a şti, iată într-un cuvînt metoda istoricului literar.

Preţuind talentul lui Taine şi Brunetière, Lanson nu aprobă şi metoda lor împrumutată ştiinţelor naturii. Caracteristica adevăratelor ştiinţe este de a fi independente. Prin urmare, pentru a avea ceva ştiinţific, istoria literară trebuie să refuze patronatul unei alte ştiinţe, trebuie să înceapă prin a-şi interzice a parodia celelalte ştiinţe, oricare ar fi ele. Lanson recunoaşte printre maeştrii săi pe Sainte-Beuve şi Gaston Paris.

Care sînt operaţiile fundamentale ale istoricului literar? A cunoaşte, răspunde Lanson, textele literare, a le compara pentru a distinge individualul de colectiv şi originalul de tradiţional, a le grupa pe genuri, şcoli şi mişcări, a determina în sfîrşit raportul acestor grupe cu viaţa intelectuală, morală şi socială a ţării, ca şi cu dezvoltarea literaturii şi civilizaţiei europene.

Impresia spontană şi analiza reflectată sînt procesele legitime şi necesare pentru cunoaşterea textelor, dar insuficiente. Trebuie să ne punem o sumă de alte întrebări şi anume: textul este autentic? Cînd a fost scris, nu publicat, textul pe părţi? Ce modificări a suferit de la ediţia princeps la ultima ediţie dată de autor? Ce modificări a suferit primul manuscris în variante (dacă există) pînă la tipărire? Care e sensul literal al textului, valoarea lui intelectuală, afectivă, artistică? (Aici vom delimita folosirea personală a limbii, stările individuale de conştiinţă, reprezentările şi concepţiile sociale, filozofice, religioase, — subsolul vieţii intime a autorului, neexprimat, deoarece în epocă se subînţelegea — operaţii care toate pot conjuga, îmbogăţi şi chiar contrazice, sensul aparent al textului). Cum a luat naştere opera? Ce temperament şi ce circumstanţe au produs-o

şi din ce materiale? (Biografia şi izvoarele dau aici un răspuns). Care a fost succesul şi ce influenţă a avut opera? De la aceasta se trece prin repetarea tuturor problemelor la alte opere ale autorului sau autorilor. Se grupează în urmă operele după afinităţile lor de fond şi formă. Se constituie prin filiaţia formelor istoria genurilor, prin filiaţia ideilor şi sentimentelor, istoria curentelor intelectuale şi morale, iar prin coexistenţa coloraţiilor şi a unor anumite tehnici în operele de gen şi spirit diferit, istoria epocilor gustului. Operele inferioare uitate nu trebuie neglijate, căci ele prepară, comentează, fac tranziţia între capodopere, luminează originile şi destinul lor.

Cercetarea sociologică este admisă în istoria literară de către Lanson, dar într-un chip special. Literatura este expresia societăţii, da, dar uneori exprimă ceea ce în practică nu se realizează nicăieri: regretele, visurile, aspiraţiile oamenilor, fapte invizibile pe care nici un document istoric nu le relevă. Este apoi himeric, adaugă Lanson, de a pune dintr-o dată chestiunea influenţei unui întreg grup de opere asupra unui întreg grup de fapte:

„Influenţa literaturii asupra Revoluţiei va fi mai uşor perceptibilă dacă vom observa cu răbdare de la 1715 şi chiar de la 1680 pînă la 1789 schimbările multiple ce s-au făcut între literatură şi viaţă. Dacă literatura a acţionat n-a făcut-o ca un bloc de fapte, ci printr-o infinitate de solicitări asupra unei infinităţi de suflete individuale de-a lungul mai mult de un secol, astfel că, la sfîrşit, în 1789, un secol de literatură fusese infiltrat, depus în diferite etaje şi în cantităţi diverse în conştiinţa colectivă a naţiunii franceze şi se regăsea în maniera sa de a acţiona asupra faptelor."

Patru erori posibile pîndesc, după Lanson, pe istoricul literar. Întîia rezultă din cunoaşterea incompletă sau falsă a faptelor: n-am făcut cu destulă diligenţă numărătoarea faptelor de studiat, ignorăm munca înaintaşilor noştri şi nu controlăm exactitatea afirmaţiilor. A doua din stabilirea unor raporturi inexacte fie din neştiinţă, fie din nerăbdare. X a spus acelaşi lucru ca şi

Scanned with OKEN Scanner

Y și în loc să ne ocupăm de ce a spus X (textul autentic) ne ocupăm numai de spusele lui Y (textul apocrif). A treia eroare vine din extinderea importanței unei observații asupra unui fapt, la prea multe fapte. Dintr-o analogie facem o dependență, dintr-o dependență, o influență, dintr-un raport limitat scoatem o concluzie generală. Căutătorii de influențe sau surse cred că nu există decît un drum care duce la Roma. A patra eroare, în fine, este produsă de folosirea greșită a metodelor particulare. De exemplu : întrebuințăm biografia pentru a înțelege valoarea intelectuală sau morală a unei opere. În realitate „cinci copii depuși la orfelinat sau panglica Marion nu spun nimic asupra inspirației morale a autorului în 1760, nimic asupra virtuții morale și purității lui *Émile*, viața și caracterul scriitorului nu contează prin ceea ce au fost realmente, ci prin imaginile adevărate sau false pe care cititorii și le-au făcut despre ele și care se pot amesteca mai mult ori mai puțin cu impresiile despre carte."

Certitudinea, susține Lanson, este în istoria literară invers proporțională cu generalitatea cunoașterii. Unii critici socotesc că metoda sufocă geniul și denunțînd fișele, erudiția sterilă, reclamă ideile. „Și noi vrem ideile, răspunde Lanson, dar le vrem adevărate", probate, verificate. Dacă nu sîntem făcuți pentru a găsi adevărul, spunea Montaigne, cel puțin să-l căutăm.

„Nici Sainte-Beuve, nici Taine, nici Brunetière, nici atîția autori de monografii, de teze de doctorat, de articole de revistă critice și savante nu și-au pierdut timpul. Bazele cunoașterii literare se asigură. Cutare biografie a fost netezită, cutare cronologie a fost precizată. Toate soiurile de probleme de izvoare, influențe, versificație etc. au fost descurcate sau măcar puse. Originile, formația, direcția marilor curente literare sau sentimentale, a stilurilor și genurilor au fost trasate cu mai multă exactitate. Nimic nu este terminat, totul este pornit. În fiecare an materiale controlate și repertorii bine făcute sînt expuse de erudiți la dispoziția inventarelor de idei ; în curînd nu vor mai rămîne scuze ignoranței leneșe care ni se etalează uneori drept o prezumție de talent."

În concluzie metoda lansoniană constă dintr-o restrîngere a subiectivismului printr-o sumă de precauții. nu prin înlăturarea impresiei, ci prin confruntarea și consolidarea ei, avînd în vedere că opera literară nu există numai pentru mine, ci și pentru alte subiecte cunoscătoare. A face istorie literară în sens lansonian nu înseamnă a renunța la impresia personală, ci tocmai a întări această impresie prin delimitare de operă și alte impresii, prin abordarea directă a operei și prin controlul riguros al judecăților emise asupra ei. Pentru a da o judecată istorică trebuie să cunoaștem exhaustiv textul și cercetările întreprise asupra lui pînă la data cînd ne aplicăm noi la el. Lucrările prealabile sînt mijloc nu scop. Numai cînd ne aflăm față de opere în această poziție și de la acest nivel judecata noastră încetează de a fi arbitrară și poate aspira la recunoașterea unanimă.

Precizată în acest articol ca și în altele cu caracter mai mult sau mai puțin teoretic precum : *Contra retoricei și a relelor umanități* (1902) ; *Istoria literară și sociologia* (1904) ; *Program de studii asupra istoriei provinciale a vieții literare în Franța* (1903) ; *Funcția influențelor străine în dezvoltarea literaturii franceze* (1917) ; *Asupra noțiunii de influență* (1901) ; *Literatura și știința* (1895), metoda lansoniană a fost larg aplicată nu numai în *Istoria literaturii franceze* (ediția I din 1894 continuată și adusă la zi cu o întrerupere între 1921 și 1935, în 1939, de J. Giraud), dar și într-un număr de studii prin care se remediază cîteva din lacunele mai vechi, adunate de Henry Peyre în ediția citată : *Cum inventează Ronsard* (1906) ; *Viața morală după eseurile lui Montaigne* (1924) ; *Asupra lui Montaigne* (1908) ; *Molière și farsa* (1901) ; *Influența filozofiei carteziene asupra literaturii franceze* (1896) ; *Eroul cornelian și „generosul" după Descartes* (1895) ; *Asupra literaturii epistolare* (1895) ; *Boileau poet realist* (1892) ; *Rolul experienței în formarea filozofiei secolului al XVIII-lea în Franța* (1910) ; *Semnificația și importanța Spiritului legilor* (1932) ; *Voltaire isto-*

ric (1906) ; *Influența lui Voltaire* (1906) ; *Originile comediei larmoyante* (1897) ; *Sensibilitatea* (1887) ; *Unitatea gîndirii lui J. J. Rousseau* (1912) ; *Centenarul Meditațiilor* (1920) ; *Sainte-Beuve* (1895) ; *Teoria artei pentru artă* (1905) ; *Asupra Rîsului de Bergson ; Stéphane Mallarmé* (1893).

Lanson n-a revenit asupra erorilor sale principale : o singură pagină acordată lui Baudelaire, mai mult negativă ; numai zece rînduri lui Verlaine și Mallarmé (ultimul socotit în continuare „în contrazicere cu condițiile artei") ; Rimbaud expediat într-o notă bibliografică. Dar dacă metoda sa a fost ineficace față de poezia nouă simbolistă, a fost salutară pentru întreaga evoluție anterioară a literaturii franceze.

Unii elevi ai lui Lanson precum Gustave Rudler au încercat să îmbogățească metoda profesorului mai mult sub aspect tehnic (vezi *Les techniques de la critique et de l'historie en littérature française moderne*, Oxford, 1923). De fapt mai mult decît asupra metodei însăși Lanson insistă asupra aplicării ei recomandînd prudența sub lozinca : „Practica e delicată, teoria e clară" pe care o putem inversa. Năzuind a fi un istoric al valorilor literare în primul rînd el n-a dat, cum greșit se crede, mai multă importanță raporturilor dintre opere și scriitori decît operelor și scriitorilor, s-a supus pe cît posibil la obiect și a căutat să deducă sensul evoluției istorice din fapte, nu faptele dintr-o schemă concepută aprioric. Aceasta nu înseamnă că istoria literară era în concepția lui simplă cronologie. Dimpotrivă, poate nici un istoric al literaturii franceze nu dă mai mult decît el senzația mișcării ideilor și formelor cuprinse în producțiile spiritului în opere și autori nu în cel care le examinează. Aceasta e deosebirea pe care Lanson ținea s-o stabilească între metoda sa și pretențiile criticii geniale : „Vrem să fim uitați, zicea el, și să nu se vadă decît Montaigne și Rousseau astfel cum au fost, astfel

Scanned with OKEN Scanner

cum oricine îi va vedea dacă aplică leal, cu răbdare, spiritul său textelor.“ De astfel ca profesor Lanson nu admitea înlocuirea lecturii directe a textelor cu lectura manualului său de *Istoria literaturii*: „Dacă lectura textelor originale nu-i ilustraţia perpetuă şi scopul ultim al istoriei literare, aceasta nu mai procură decît o cunoaştere sterilă şi fără valoare.“

PAUL STAPFER ŞI ARTA CU TENDINŢĂ

Formula „artă pentru artă“ lansată la începutul veacului al nouăsprezecelea de filozoful eclectic spiritualist Victor Cousin (1792—1867) în celebrul tratat *Du vrai, du beau et du bien* a făcut o lungă carieră în literatură.

În mod curent i s-a opus teoria „artă cu tendinţă“ şi aceea a artei cu teză. Deşi poziţiile apar aproape totdeauna ca ireductibile, judecata senină arată că e vorba de o neînţelegere de cuvinte.

Se află fără îndoială artişti puri, preocupaţi numai de perfecţiunea meşteşugului lor, dar scriitorul tendenţios poate fi şi el un mare artist, iar tezistul nu mai puţin dacă are talent. În nici un caz criticul nu are dreptul să infirme valoarea unei opere sub motiv că apără de pildă creştinismul ca Chateaubriand.

Evident sînt tendinţe bune şi tendinţe rele şi cititorul partizan aprobă sau respinge. În amîndouă cazurile, atitudinea denotă de obicei lipsa unei educaţii estetice.

Nu subiectul sau tema interesează în artă, ci gradul realizării şi cînd o operă există, există pe deasupra realităţii, în planul curatei ficţiuni. A nega acest plan este tot una cu a nega convenţia literaturii, căci literatura nu-i decît o convenţie acceptată.

O analiză istorică a problemei întîlnim la un estetician puţin cunoscut în patria sa, Paul Stapfer, care prezintă pentru noi importanţa de a fi fost consultat de G. Ibrăileanu. Într-un articol din 1887 *La question de l'art pour l'art,* publicat în volumul *Questions esthétiques et religieuses* (Paris, Felix Alcan, 1906), Stapfer încearcă o împăcare a extremelor atrăgînd atenţia asupra scrierilor silite „pour l'instruction des hommes", confecţionate „à la façon de ce vulgarisateur des grandes découvertes modernes exposant, dans son théatre scientifique, l'invention de l'imprimerie ou celle du batteau à vapeur".

Vina esenţială a literaturii teziste este aceea că prepune scopul mijloacelor, descompunînd invenţia în două momente succesive şi separate: „L'inspiration vraie manque à l'artiste qui procède ainsi en *deux temps,* de même que la véritable imagination poétique fait défaut à l'ecrivain qui traduit ingénieusement ses idées en figures." Ori critica, remarcă Stapfer, a explicat că imaginea poetică adevărată nu trebuie să fie o traducere, oricît de ingenioasă a limbajului abstract în limbaj concret; trebuie să fie o viziune instantanee, o senzaţie imediată. „Pareillement il faut que la pensée quelle qu'elle soit, exprimée par le poète, fasse partie intime intégrante de son être moral; il faut qu'elle le remplisse tout entier, qu'elle l'anime et l'inspire, et ne soit pas seulement l'objet extérieur d'une démonstration plus ou moins habile mais toujours un peu froide" (p. 71—72).

Creatorul trebuie să aibă „viziunea" ideilor sale, să fie „inspirat" şi să se exprime nemijlocit. În acest chip gîndirea lui se va face vers, cum zice poetul, altfel nu va sluji decît unei „demonstraţii" mai mult ori mai puţin îndemînatice, întotdeauna reci.

Scanned with OKEN Scanner

Stapfer elimină aşadar din procesul de creaţie factorul volitiv care duce la „demonstraţie", accentuînd asupra substratului liric pus în mişcare de „inspiraţie". Obişnuit, scriitorul tezist, preocupat de scopul didactic, e lipsit de imaginaţie, fiind solicitat din afară spre interior.

La fel scrie G. Ibrăileanu în *Artiştii „luptători"* („Viaţa românească", 1906, nr. 6, p. 484—486) : „Tezist e acel scriitor care, fără să fie *inspirat* de un sentiment, de o idee, de o credinţă, de un ideal, se apucă să scrie o operă spre a ilustra şi propaga acel sentiment, acea credinţă, acel ideal". De observat însă că Ibrăileanu combate tezismul, admiţînd doar tendinţa. Fără a distinge între tezist şi tendenţionist, Stapfer se referă numai la amator şi artist. Amatorului el îi dă următoarele reguli practice :

„Prends ton plaisir et ton profit où tu le trouve. Ne dédaigne pas les purs jeux de l'art car ils ont leur prix, et l'école de l'art pour l'art a mis en pleine lumière deux grandes vérités : la souveraine liberté de l'art et l'importance capitale de la forme. Mais jouis et profite du beau avec ton être tout entier ; n'aie point honte d'être ému, et moins encore d'être; laisse-toi aller „de bonne foi" comme le veut Molière, aux choses qui te „prennent par les entrailles" et entre touttes les belles oeuvres poètiques, reconnais, avec La Bruyère, les excelentes à ce signe, qu'elles élevent l'esprit du lecteur et lui inspirent de nobles sentiments" (p. 89—90).

Amatorul, cu alte cuvinte, trebuie să nu se ruşineze a fi emoţionat, edificat ; să se lase condus de buna-credinţă şi să tindă către opere care „înalţă spiritul" insuflînd „sentimente nobile". Artistul va urma precepte asemănătoare :

„Ne suis que ton inspiration. Si tu sens en toi une âme de prophète et d'apôtre ne crains pas de mettre formellement ton art au service du vrai et du bien ; car cela ne change rien au fond des choses, et l'art utile n'a pas plus servi le bien et le vrai quand le feu sacré était absent, qu'il n'a compromis le beau quand le feu sacré était là. L'essentiel est d'être inspirée. Mais que tot inspiration soit large et qu'elle soit haute. Offre à l'esprit divin un digne sanctuaire. Travaille — ce conseil tout personnel peut suffire — à ton propre perfectionnement. Occupe-toi sans relâche, selon le mot de Goethe, de «faire de toi-même une plus noble créature»

un homme plus accompli ; et puis, comme Goethe aussi ajoute, *fait tout ce que tu voudras :* on pourra toujours extraire de tes oeuvres assez d'instruction morale, et celle-ci aura même d'autant plus de saveur et de prix qu'elle ignorera sa propre présence et se cachera, avec plus de discretion, sous une forme pourement artistique" (p. 90).

Prin urmare artistul trebuie să tindă la realizarea de sine, la desăvîrșirea personalității care, odată înfăptuită, își poate îngădui orice.

Într-un articol din „Viața românească" (1907, nr. 11, p. 260—265) intitulat *Probleme literare,* vorbind despre „O nouă concepție asupra artei", G. Ibrăileanu citează și el pe Goethe și anume chiar cuvintele amintite de Paul Stapfer : artiștii „să facă din ei înșiși o făptură mai nobilă și apoi *să facă ce vor voi*" (p. 265). Această concepție modernă, numită de Ibrăileanu energetică, își are originea în două pasaje din *Gespräche mit Goethe* de J. P. Eckermann din martie-aprilie 1827, unde se afirmă între altele că opera artistului cu mare personalitate are totdeauna un efect pedagogic, exemplar : „Dacă subiectul urmărește și un țel moral, acesta va răzbate chiar dacă poetul n-ar avea în vedere decît tratarea cît mai cu efect, cît mai artistică a obiectului său. Cînd un poet are un suflet atît de sublim ca Sofocle, înrîurirea va fi pururi morală orice atitudine ar lua el..."

„Din Corneille iese indiscutabil o forță capabilă de a forma suflete de eroi. Lucrul acesta îl aprecia Napoleon, care avea nevoie de un popor de eroi ; de aceea și zicea el despre Corneille că, dacă ar fi trăit încă, l-ar fi făcut prinț („S'il vivait, je le ferais Prince !)..."

Poziția de conciliere pe care o adoptă Paul Stapfer (și după el Ibrăileanu) în disputa artă pentru artă — artă cu tendință se întemeiază deci pe umanismul estetic al lui Goethe.

Scanned with OKEN Scanner

MEDALIOANE FRANCEZE

Sub titlul de *Medalioane franceze*, Şerban Cioculescu publică la Editura Univers o substanţială culegere de articole („medalioane", „figuri şi probleme literare") despre fenomenul literar francez de la liricul lionez de Renaştere din secolul al XVI-lea, Maurice Scève, pînă la academicianul de origine română Eugen Ionescu. Scrise în decurs de trei decenii, începînd din 1929, cu o întrerupere de zece ani, articolele oferă încă o imagine sugestivă a apreciatelor însuşiri de critic şi istoric literar ale interpretului lui Caragiale şi Arghezi. Pasiunea sainte-beuviană pentru portretistica de sens moral, plăcerea descoperirii şi relevării cazurilor literare, a operelor neînţelese sau pe nedrept uitate, pasiunea reexaminării opiniilor reputate, gustul pentru detaliul semnificativ, pasiunea pentru adevăr şi precizie, pentru lucrurile „clare şi distincte" se întîlnesc din plin în interesanta şi savuroasa nouă carte a lui Şerban Cioculescu.

În medalioane, urmărind împrejurările vieții unor scriitori, Șerban Cioculescu evidențiază trăsătura morală fundamentală, insuficient subliniată înainte. Astfel, Montaigne nu e, cum s-a spus, un sceptic, ci un relativist, mai ales în ultima parte a vieții, un epicureu. Pascal, bolnav precoce („n-a petrecut nici o zi fără dureri", avea violente cefalalgii și nevralgii dentare), e „primul om al veacului său care simte oarecum *spleen-ul* romantic", un mare mistic preconizînd ura împotriva eului („le moi est haïssable"). Cardinalul de Retz, „mărunțel, negricios, urît, foarte miop și tot atît de stîngaci", era, psihologicește vorbind, un cinic. „Cel mai spiritual frecventator al saloanelor, causeur-ul cel mai strălucit, Cherubin-ul lor", Chamfort are structura unui inconformist, mizantrop din cauza iubirii de oameni, neputînd suporta nedreptatea față de el sau față de alții. „Niciodată nu mă voi lăsa dus de viu într-o închisoare", declara el, după ce, într-o tentativă de sinucidere, se mutilase groaznic. Rivarol n-a fost „un bonz al contra-Revoluției" ci, cum l-a numit, într-o abilă împerechere de cuvinte, Remy de Gourmont, „un grand et bel esprit" (al doilea termen diminuează sensibil pe cel dintîi). Laclos nu e numai un zugrav nemilos al secolului galant, dar și un „avertizator", Benjamin Constant un „precursor al dedublării", „mare analist al geloziei și lipsei de voință", Paul-Louis Courier, un apologet al „legalității și al muncii", „precursorul presei moderne". Stendhal era un sentimental, un pudic și un timid, „amator de energie", suferind de „complexul de inferioritate al urîțeniei, acea urîțenie expresivă, compatibilă cu năzuințele unui îndrăgostit". Și Sainte-Beuve, denumit de o caricatură de epocă Santa-Vaca, a suferit de un astfel de complex, fiind un „Don Juan dezmoștenit prin fatalitatea urîțeniei fizice (ochi mici, pistrui, nas borcănat, păr roș)". Mallarmé, poetul ce voise să dea „un sens mai pur cuvintelor tribului" și-a purtat „visul de artă decenii de-a rîndul, în rîsul gazetarilor și al ierarhilor învățămîntului". Brunetière,

criticul prin excelență al secolului al XVII-lea, aderase din motive utilitare la catolicism, pretinzînd a guverna biserica în calitate de „cardinal verde“ (academician !). Anatole France e un intelectualist și un estet, Marcel Proust un „dandy desăvîrșit, purtînd cu ostentație la butonieră orhideea sau, în lipsă, trandafirul, cu coada înfășurată în foiță de argint“, Paul Souday (în care Șerban Cioculescu și-a recunoscut cîndva modelul) un exemplu de caracter, Léon Daudet o „natură“ nesecată în reacții, nestînjenită de fizicul său de uriaș obez, Paul Léautaud un mizantrop sui-generis, „morocănos“, dar și „tandru“.

Exegezele criticului au în primul rînd meritul originalității unghiului de vedere, într-o literatură în care nu e ușor să spui lucruri noi. Astfel pentru Șerban Cioculescu romanul lui Laclos respectă principiul artei „care e ficțiune, mai mult decît confesiune“ : „Chiar dacă Laclos a cunoscut unele modele reale, care i-ar fi servit înjghebării sale epice, *Les liaisons dangereuses* rămîn o lucrare de imaginație creatoare, dintre cele mai impersonale“. În *Adolphe,* Benjamin Constant și-a deghizat așa fel eroina, încît strașnica sa prietenă de care se rupsese cu cinci ani înainte, doamna de Staël, „nu se simte vizată și trimite o scrisoare de sinceră admirație“. Nimeni n-a avut ca Balzac priceperea vieții economice, pe planul ficțiunii. „Faptul e netăgăduit și dovedește divorțul posibil, dintre viața trăită și viața construită“. Lucrul ar fi putut fi demonstrat și în studiul *Femeia în societatea balzaciană,* unde eroinele al căror model real n-a fost identificat (de pildă verișoara Bette, Elisabeth Fischer) sînt cu mult mai puternice decît cele luate din realitate (ducesa de Langeais, „regina modei sub Restaurație“, o doamnă de Castriès, Célimèna, cocheta „sans coeur“). Același e cazul doamnei de Marneffe, față de, să zicem, Modeste Mignon, în care sînt combinate trăsături ale Hanskăi și Bettinei von Arnim. Criticul nu întreprinde însă un studiu de tipologie, ci unul sociologic, despre condiția femeii în societatea franceză, văzută de

Balzac. Tipologia este urmărită mai adînc la Stendhal, cu observația că Fabrice del Dongo nu e din stirpea ariviștilor ca Julien Sorel al cărui dublet e Lamiel, „la fille du diable", sau ducesa Sanseverina, deținătoarea rolului ambiției în *La chartreuse de Parme*. Șerban Cioculescu a tradus în românește romanul *Lucien Leuwen*, publicat prima dată integral de „compatriotul nostru, D. Golfineanu, sub numele Jean de Mitty" și a prefațat nuvelele *Vanina Vanini* și *Starețа din Castro* (din *Chroniques italiennes*). De notat transcrierea răspunsului lui Stendhal cunoscuților și cunoscutelor lui din Paris care văzuseră în Julien Sorel un autoportret: „A spune, cînd un autor zugrăvește un caracter energic și, în consecință, puțin ticălos: autorul s-a pictat în acest caracter se datorește invidiei. Ce răspuns vreți să dau la asta? Un om se vede dinăuntru și nu din afară. Gustul actual îl poartă mai ales către sine." Stendhal pretindea că scrisese *Lucien Leuwen* „comme le Code civile". Nu era însă, observă Șerban Cioculescu, decît o butadă, căci Stendhal însuși mărturisește în *De l'amour*: „Cerul refuzîndu-mi talentul literar, am cugetat mai presus de orice să descriu unele fapte în chipul cel mai posac al științei, dar totodată și cu întreaga ei exactitate." Cu oroare față de exaltările romantice, își dorea spiritul sec, clar, fără iluzie, într-un cuvînt clasic („să fim clasici în expresii și turnùri; sînt lucruri de convenție adică aproape imuabile și foarte încet schimbătoare").

Analizînd tendințele criticii franceze de la Boileau și La Harpe la Gaëtan Picon, Șerban Cioculescu descoperă o direcție tradițională clasică, vizibilă la Sainte-Beuve. Brunetière, chiar la Jules Lemaître. „Anestetică și afilosofică", critica franceză s-a constituit în gen în secolul al XIX-lea, alături de literatură, dînd o altă literatură, la puterea a doua, după expresia lui Thibaudet. Este semnificativ că „un gînditor subtil și un scriitor de mare rafinament" ca Gaëtan Picon n-a putut nici el să-și construiască o estetică proprie, fiind, cu sau fără știre, un bergsonian cînd stabilește relația de la operă la

Scanned with OKEN Scanner

cititor ca „la perception du vivant par le vivant". Șerban Cioculescu nu aderă la sistemul critic al lui Picon, fundat pe un vag vitalism al limbajului, „un indefinisabil, servit de un impresionant aparat de abstracțiuni, cu trîmbe de scînteieri ca acelea ale tocilei, cu deosebirea că instrumentul tăios asupra căruia se aplică rămîne neputincios de a tranșa dificultățile spiritului său aporetic." Pe Kleber Haedens, autorul cursivei *Une histoire de la littérature française* (1943), îl compară pentru subiectivitate cu G. Călinescu, socotindu-l în plus „impresionist ca orice critic derivat din literatură". G. Călinescu ar avea chiar față de Kleber Haedens „inferioritatea morală de a nu-și recunoaște sincer mobilurile subiective care-i călăuzesc unele judecăți". G. Călinescu a răspuns în prefața la *Istoria literaturii române, compendiu* (1945): „Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relație continuă cu alte subiecte, și tocmai această contemporaneitate a reacțiunii în felurite subiecte constituie obiectivitatea criticii, adică nearbitrarietatea ei". Pentru Șerban Cioculescu „voința de a fi obiectiv e o garanție de obiectivitate, chiar dacă în orice critică se strecoară o doză involuntară de subiectivism". Sau cum notează Eugen Ionescu în al său *Journal en miettes* (1967): „Obiectivitatea înseamnă să fii de acord cu propria-ți subiectivitate, adică să nu minți, adică să nu (-ți) minți". Dar asupra obiectivității în critică se poate discuta la infinit.

VLADIMIR STREINU COMPARATIST

Un fidel al lui Vladimir Streinu, George Muntean, ne oferă la Editura Univers (București, 1973) un impozant volum de *Studii de literatură universală,* de fapt o culegere de eseuri care are defectul de a dezmembra trei volume publicate în timpul vieții de autorul însuși *(Pagini de critică literară,* I—II, 1968 și *Versificația modernă,* 1966), din care se reproduc aproape 200 de pagini (*Tradiția conceptului modern de poezie, Boileau și timpul său* din *Pagini,* I ; *În jurul Cidului, Tipologie literară* din *Pagini,* II ; *Versul liber european, Estetica versului liber, Habent sau fata...* din *Versificația modernă).* Lăsînd la o parte aceste eseuri care-și au desigur rostul lor în volumele amintite, eu aș fi pus în volumul postum doar articolele rămase prin periodice sau inedite, numai 240 de pagini, întregind în chip suficient figura de critic literar cu deschidere spre literatura lumii și uneori interesant comparatist a lui Vladimir Streinu.

Despre ce scrie Vladimir Streinu ? Mai întîi, eseistic, despre *Artă și existențialism* (în „Viața românească", 1963), cu referire la un articol de Zygmunt Adamczewski din *Diogène*, 1961, *L'Art est temporel*, împotriva tendințelor de aneantizare a artei ; despre *Tipare de cultură, Atic și asiatic*, împotriva proliferării florei nomenclaturiste din filozofia culturii cu încercarea de reducere a tipurilor de cultură la noțiunile nietzscheene de apolinic (atic) și dionisiac (asiatic) ; despre *Înfățișări istorice ale poeziei (în* „Luceafărul", 1967), mic eseu asupra raportului între viață și poezie, cu sublinierea unor tendințe vitaliste contemporane ; pe scurt, despre conceptul de poezie pură (tot în „Luceafărul", 1967).

De dimensiuni mai mari sînt patru studii care au servit ca introduceri la : ediția critică și traducerea românească a tragediei *Hamlet* de Shakespeare, publicată de Vladimir Streinu în 1965 ; versiunea românească a pieselor de teatru ale lui Balzac (1964) ; traducerea integrală a *Florilor răului* (1968) și versiunea proprie a primelor două volume din *À la recherche du temps perdu, În partea despre Swann* (1968). De remarcat că Vladimir Streinu a tradus în românește, afară de *Hamlet* și *Du côté de chez Swann*, în versuri, *Horace* de Corneille (Biblioteca Teatrului Național din București, 1940).

Studiul despre *Hamlet* încearcă să familiarizeze pe cititor cu acea „piramidă de studii și ediții" în care meditează încă un trist „faraon", fără intenția de a epuiza sursele, cu toată remarcabila informație. I s-a obiectat omisiunea interpretărilor moderne (Knight, Robertson, Raleigh, Halliday, Kott, Crawford, Grebanier, Croce, la care s-ar putea adăuga E. K. Chambers, *William Shakespeare, a Study of Facts and Problems*, I—II, 1930—1933, W. Ebich, L. L. Schücwing, *A Shakespearian bibliography*, 1931—1937, și H. B. Charlton, *Shakespearian tragedy*, 1948), precum și supralicitarea interpretării lui Marcel Pagnol, dar, desigur, interesul studiului lui Streinu nu stă în erudiție, ci în capacitatea de surprindere

Scanned with OKEN Scanner

a problemelor esențiale și într-o năzuință de exegeză adîncă, interioară. Pătrunzător este înfățișat raportul dintre istorie și ficțiune în *Hamlet* (citățm fragmentar):

„E de la sine înțeles că situația antropologică de la curtea scoțiană (Maria Stuart — Darnley — Bothwell) sau de la curtea Elizabetei (văduva de Essex — cavalerul de Essex — Dudley), ca și textele lui Saxo și Belleforest nu sînt, ca izvoare anecdotice, lipsite de însemnătate... Patosul fundamental... ține în primul rînd de izvoare biografice. Astfel, un fiu, mort în vîrstă crudă, i se numea Hamnet (*id est* Hamlet); de-ar fi ajuns la vîrsta reflexiunii, el urma să se cutremure de adulterul mamei sale Anna Hathaway cu unul din unchii lui — Edmond și Richard, frații tatălui... Din Stratford... vin de-a dreptul unele scene secundare, cum sînt moartea prin înec a Opheliei care, în descrierea Gertrudei, reproduce sinuciderea sau accidentul Catharinei Hamlet din localitate; disputa groparilor asupra dreptului la înmormîntarea creștinească, triplă satiră a excepțării sinucigașilor nobili de la legea comună, a justiției feudale și a scolasticismului arguțios, în care Shakespeare preface un caz dezbătut public în epocă; folosirea «teatrului în teatru» ca mijloc de a influența conștiința vinovată a regelui Claudius, unde de asemenea străbate cazul unei ucigașe locale care își mărturisește crima la o reprezentație de teatru; și, în sfîrșit, descrierea repetată a «judecății de apoi» după fresca de la Trinity Chapel, păstrată azi într-o fotografie. Cît privește viața dusă la Londra, portretul prințului Danemarcei, paragon deopotrivă al frumuseții masculine, al vitejiei tinerești, al cugetării mature și al curteniei omului de lume, cum îl cunoaștem din celebrul bocet al Opheliei, este, după mai toți shakespearologii, de la Malone la Dover Wilson, portretul contelui de Essex însuși...“

În articolul *Fenomenul Baudelaire* după ce fixează ca specifice liricii „puterea de somație cu care oprește în loc pe cititor“ și forța de „însămînțare“ a poeziei universale pe o perioadă „neîncheiată încă“, Vladimir Streinu arată de asemenea înrîurirea continuă a reflexiunilor poetului francez asupra artei. Ar fi cazul lui Jean Paul Sartre a cărui carte *L'Imaginaire* (1940) „comunică substanțial cu ideea imaginației creatoare formulată de Baudelaire în studiul despre Delacroix“ sau cazul lui Roland Barthes și al structuraliștilor, cultivînd libertatea impresionistă a comentariilor critice sau ți-

nînd să descopere în orice operă de artă așa-numita idee-mamă („l'idée mère").

Micul Îndreptar pentru citirea lui Proust este poate cel mai pertinent care s-a scris la noi despre autorul ciclului *À la recherche du temps perdu*. Se observă aspirația întoarsă a lui Proust, de a trăi „ferit de coliziuni externe, ca un pui de cangur în marsupiul matern", „înfățișarea de parc botanic a societății omenești" la el (pe care Ernst Robert Curtius o numea „transpunere a umanului în vegetal"), aspectul de „jurnal intim de femeie cultivată" al literaturii sale, „conștiința proprie înlocuind oglinda de budoar, în care ea se privește îndelung, se autoanalizează, la culcare seara, ca și la trezire dimineața", „ideea artei ca stabilitate a mobilismului existențial" care ne poartă între antinomiile estetice ale viziunii proustiene, „organizată în spațiul dintre modern și străvechi, dintre fluctuant și imuabil, dintre particular și general, temporal și etern, subiectiv și obiectiv", ultima antinomie fiind, prin asumarea tuturor celorlalte, „cheia creației proustiene întregi".

Restul culegerii întocmite de George Muntean se compune din scurte note, portrete și recenzii despre *André Gide, modernul* (Gide precursor al noului roman fără analiză psihologică, fără dialog, fără evenimente exterioare și fără descripție a personajelor); despre *Teatrul lui Jean Anouilh* (articol inedit cu ocazia reprezentării la noi a piesei *Euridice)*; despre *Les Carnets du Major Thompson* (1954) de Pierre Daninos, scriere „fort drôle" a unui „umorist sentimental"; despre o antologie de poezie contemporană *(De Rimbaud au surréalisme*, Seghers, 1959, de Georges-Emmanuel Clancier); despre eseurile lui Alain Bosquet, *Verbe et vertige. Situation de la poésie contemporaine*, 1961; despre puterea de iradiere a culturii și literaturii franceze în lume, Franța constituind azi ceea ce s-ar putea numi o „Eladă modernă"; despre *Hemingway par lui-même* (1961), de G. A. Astre; despre *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann; despre Esenin în traducerea lui Zaharia Stancu

Scanned with OKEN Scanner

(articol din 1967) și despre *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1962, de Rosa del Conte (articol inedit).

Importante sînt articolele *Valori universale în literatura română* din 1965 (aici afirmația lingvistului marburghez Elwin Kuhn că, la „întorsătura anului 2000, limba română e posibil să reglementeze raporturile internaționale") și *Clasicismul, formă specifică de participare românească la literatura universală* din 1966 (clasicismul e văzut ca o formă de resorbție constantă a individului în colectivitate, ca o tendință în artă de trancendere a circumstanței personale). Ultimele două articole, ambele din 1965, prezintă sumar pe *Mihail Sadoveanu în familia scriitorilor universali* și *Universalitatea liricii arghieziene* (Arghezi comparat cu Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Esenin, T. S. Eliot și Giuseppe Ungaretti, fără a i se găsi analogii cu vreunul din ei).

Scanned with OKEN Scanner

FEDERICO DE ROBERTO

Cu ocazia publicării subtilului roman al lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gatopardo*, în noiembrie 1958, Giorgio Bassani, prezentatorul noului scriitor ajuns curînd după aceea de reputație mondială atrăgea atenția asupra unei alte mari cărți cu subiect similar, deși de altă expresie, *I vicerè* (Viceregii) a lui Federico de Roberto, apărută cu peste șaizeci de ani în urmă, către sfîrșitul secolului trecut.

Sicilian și el prin mamă, născut la 16 ianuarie 1861 în Napoli, Federico de Roberto și-a făcut studiile la institutul tehnic din Catania (secția geometri). După ce a locuit un timp la Florența, apoi la Milano, unde a colaborat la „Corriere della Sera", s-a stabilit definitiv cu mama sa în Sicilia, la Catania unde a și murit la 26 iulie 1927.

Primele scrieri ale lui Federico de Roberto datează din 1879 și sînt cu caracter științific. Descoperindu-și vocația de scriitor, nu s-a lansat ca atare pînă nu a studiat temeinic limba latină. Un îndemn la cariera

literară i-a venit, în același timp, din prietenia cu Luigi Capuana (1829—1915), autorul primului roman verist, *Giacinta* (1879) și mai ales cu catanezul Giovanni Verga (1840—1922), autorul ciclului I *Malavoglia* (1881); *Mastro don Gesualdo* (1888).

Scriitor fecund, Federico de Roberto a publicat peste 30 de volume de nuvele, romane, piese de teatru, studii literare și de istorie. Din proza narativă fac parte: *La sorte* (1887), *Documenti umani* (1881), *Ermano Raeli* (1889), *Processi verbali* (1890), *L'albero della scienza* (1890), *L'ilussione* (1891), comparat cu *Madame Bovary*, *La morte dell'amore* (1892), *I vicerè* (1894), *Spasimo* (1897), *Gli amori* (1898), *Come si ama* (1901), *La messa di nozze — Un songo — La bella morte* (1911), *Le donne i cavalier* (1913), *Ironia* (1920), *L'imperio*, continuare la *I vicerè*, roman postum (1929). Printre piesele de teatru mai cunoscute sînt: *Il cane della favola* (1912), *La lupa* (în calaborare cu Giovanni Verga, publicată postum, în 1932) și tot postuma *Il rosario* (1940). În sfîrșit, dintre studii și eseuri amintim: *Arabeschi* (Catania, 1893), *L'amore* (1895), *Leopardi* (1898, apreciat favorabil de Giosuè Carducci), *Una pagina della storia dell'amore* (1898, despre aventura lui Alfred de Musset cu George Sand în Italia), *Il colore del tempo* (1900), *L'arte* (1901), *Catania* (1907), *Randazzo e la valle dell'Alcantara* (1909), *Al rombo del cannone* (1919) și *All'ombra dell'ulivo* (1920). O culegere din cele mai importante scrieri *(I vicerè, La messa di nozze, Il rosario, La paura)* a publicat Luigi Russo în 1950.

Ca romancier Federico de Roberto face parte, împreună cu Verga și Capuana, din curentul numit în Italia verism, adaptare a așa-zisului naturalism, inițiat în Franța de Flaubert, Maupassant și Zola. Naturalismul, se știe, voia să extindă asupra literaturii metoda științelor naturii, să explice în ce mod mediul și mecanismul fiziopsihologic determină viața individuală și socială. Balzac pretindea că reconstituie umanitatea sub aspect caracterologic, folosindu-se de metodele lui Cuvier și

Geoffroi Saint-Hilaire, Zola, teoreticianul romanului „experimental“ voia să aplice în literatură metoda fiziologistului Claude Bernard. Pentru realistul Balzac, scopul suprem era caracterologia, la Zola accentul cade pe fiziologie și caz clinic. În *Les Rougons-Maquart* (1871 — 1893), Zola urmărește în douăzeci de volume, istoria „naturală“ a unei familii sub cel de al doilea imperiu, dar, cum s-a observat, genealogia este artificială și scriitorul nu ne spune nimic asupra eredității, nu ne-o lămurește cu fiecare personaj, văzut mai mult în raporturile sale exterioare decît dinăuntru. Dar pentru Zola realitatea exterioară există și dacă n-a creat caractere, ca Balzac, documentele sale relative la diversele specialități profesionale sînt de o incontestabilă autenticitate.

Și Verga, și de Roberto scriu romane genealogice, însă metoda lor veristă diferă sensibil de aceea a lui Zola. Pe Verga îl distinge de impersonalitatea rece a naturaliștilor o largă comprehensiune umană, pe Federico de Roberto îl caracterizează, în parte, același umor îngăduitor, dar mai ales ironia (una din operele sale poartă chiar acest titlu), împinsă uneori pînă la satira vehementă. Pentru Federico de Roberto verismul nu e numai o modalitate a narațiunii, desprinsă din întîmplare, într-un continuu efort de obiectivitate, nu e numai o efigie a adevărului, figurilor și ambianțelor sociale, ci, măcar în operele lui principale, gust al referirii istorice precise, al reconstrucției exacte a faptelor și împrejurărilor. În cazul lui de Roberto — și în asta poate fi socotit mai verist ca predecesorii săi — detașarea și dragostea preciziei sînt revelatoare ale unei stări de spirit: răceala nu este rezultatul unei supuneri la un canon stilistic, ci însuși modul său de a fi.

Viceregii este cronica unei familii aristocratice pe întinderea unui sfert de secol, din 1855, cînd pe tron se afla ultimul rege burbonic al „Regatului celor două Sicilii“, Ferdinando II, pînă în primul an al domniei

Scanned with OKEN Scanner

lui Umberto I, fiul lui Victor Emanuel al II-lea, înfăptuitorul unității Italiei.

Romanul evocă, într-o narațiune viguroasă și antrenantă, ca și *Ghepardul*, crepusculul unei clase care părăsește scena istoriei, fie că este inevitabil condamnată la pieire în noile condiții, fie că, prin unele elemente ale ei, mai poate să uzeze de prestigiul blazonului pentru a pătrunde în rîndurile clasei dominante, burghezia. Giuseppe Tomasi di Lampedusa a tratat acest proces cu filozofia melancolică, aproape inefabilă, a ducelui și prințului care era el însuși, într-un adevărat poem, deși nu fără intuiția exactă a legilor involuției clasei sale; Federico de Roberto, om al altei lumi, nu are scrupule nobiliare și, necedînd nici o clipă tentației de a deveni un *laudator temporis acti*, nu ocolește nici șarja, nici sarcasmul.

În 1855 moare, la castelul său din localitatea Belvedere, principesa Tereza Uzeda de Francalanza, văduva principelui Consalvo Uzeda de Francalanza, dintr-o veche familie de origine spaniolă de „viceregi", cu sediul principal la Catania, în Sicilia. Tereza fusese o femeie energică și izbutise să refacă bunurile familiei de Francalanza, aproape ruinată de Consalvo, lăsînd în urmă o însemnată moștenire. Patru fii, trei fiice, trei cumnați, o cumnată, precum și o mulțime de alte rude mai mult sau mai puțin apropiate, o ceată de servitori și un notar administrator așteaptă cu înfrigurare lectura testamentului încredințat primului-născut, prințului Giacomo Uzeda de Francalanza. Acesta, căsătorit cu prințesa Margherita, are doi copii, pe Consalvo și Tereza, și locuiește palatul din Catania împreună cu sora sa Lucrezia, destinată, spre a nu înstrăina o parte din avere, să rămînă nemăritată. Altă soră, Maria, a fost călugărită în același scop, sub numele de Cruciffissa, la mănăstirea San Placido, iar un frate, Lodovico, silit și el să se călugărească, la mănăstirea Nicola dell'Arena. Dimpotrivă, ca să sporească prin zestrea soției averea, Raimondo Uzeda de Francalanza s-a însurat cu fiica

Scanned with OKEN Scanner

bogatului baron Palmi din Millazo, iar Chiara Uzeda de Francalanza s-a căsătorit cu întrepidul marchiz Federico de Villardita. Numai cavalerul Ferdinando, mizantrop și ipohondru hotărît din proprie inițiativă să rămînă celibatar, s-a izolat și trăiește retras la domeniul Pietra dell'Ovo.

Din cei patru frați ai principelui Consalvo Uzeda de Francalanza, unul, ducele Gaspare Uzeda de Aragua, se află la Palermo, don Blasco Uzeda e călugăr benedictin în San Nicola dell'Arena, cavalerul Eugenio Uzeda lucrează la genealogia familiei Uzeda, iar *donna* Ferdinanda a rămas fată bătrînă.

Mulțimea personajelor încurcă pe cititor la începutul romanului, deși, în scena înmormîntării principesei și a deschiderii testamentului, autorul dă tuturor cîte un mic rol, caracterizîndu-i sumar. În desfășurarea ulterioară a acțiunii, eroii capătă tot mai multă consistență și ne devin familiari prin însușirile și gesturile lor semnificative, tipice.

Cu toate că a chemat pe toți la lectura testamentului, legatarul universal, principele Giacomo, nu se arată deloc grăbit să ia măsurile de împărțire a averii, ba chiar se folosește de diverse mijloace pentru a o împiedica și amîna indefinit. Giacomo e tiranul abil, avarul egoist, disimulat sub aparența de demnitate și onestitate, adevăratul stîlp al familiei, fugind prudent de orice mișcare și primejdie, indiferent la educația copiilor (îi încredințează pe amîndoi școlilor clericale, iar după moartea soției, abandonată pe vreme de ciumă, se însoară cu o vară, Graziella Carvano, recrutată încă de mai înainte ca amantă). Lui Giacomo, fratele său Raimondo, conte de Lumera, îi este în multe privințe opus. Lipsit de griji materiale prin origine ca și prin căsătorie, Raimondo are numai o neliniște a sîngelui care-l face să nu accepte plictisul vieții provinciale și conjugale, să caute mereu alte orizonturi și altă femeie, martirizîndu-și inconștient soția, părăsită tocmai din cauza excesului ei de devotament. Cînd Matilde Palmi expiră, Raimondo

își părăsește odraslele și se căsătorește cu Isabela Fersa, o femeie pe care o cucerise numai din ambiție, silind-o să divorțeze, spre a o trata apoi cu nepăsare. Isabela are darul de a trezi la viață pe ratatul Ferdinando, experimentator maniac al resurselor solului, care însă, după o scurtă carieră mondenă, moare, spre deosebire de Lodovico, așa de dotat de la natură, din moment ce, chiar pe calea spinoasă a vieții călugărești, parvine pînă la demnitatea de cardinal. Din păcate acest personaj, ca și Maria Cruciffissa, sînt prea puțin desfășurate epic. În schimb se bucură, dacă se poate spune așa, de atenția romancierului, marchiza Chiara de Villardita, obsedată de ideea maternității, rezolvată finalmente prin procurarea unui bastard, și Lucrezia, măritată din dragoste cu avocatul Benedetto Giulente și transformată curînd într-o agasantă Xantipă.

Satira autorului se exercită împotriva bisericii și a exponenților ei, printre care elocventă e figura lui don Glasco, benedictinul cu țiitoare și prunci nelegitimi. conservator burbonic și antigaribaldist înverșunat, tezaurizator ce nu ezită însă, după desființarea mănăstirilor, să se dedea, sfătuit de marchizul de Villardita, la temerare speculații financiare, lovit în cele din urmă, ca un alt Crevel, de apoplexie. Lamentabil sfîrșește cavalerul *don* Eugenio, heraldistul, autorul „cărții de aur“ a familiei Uzeda, tipărită prin subscripții și vîndută de el însuși, pînă ce Giacomo, sechestrîndu-i exemplarele, îl preface în cerșetor. De altfel, principele e, în același timp, dacă nu asasinul, măcar beneficiarul averii lui Blasco, prin falsificarea testamentului. Cît despre donna Ferdinanda, ea e fata bătrînă răutăcioasă și invidioasă, care face și desface intrigi ca verișoara Bette.

Există mai mulți eroi balzacieni printre „viceregi“. Un atare erou e ducele Gaspare Uzeda de Oragua care, cu prilejul înfrîngerii lui Francisc II în 1860, trece discret de partea lui Garibaldi și a revoluționarilor, ajungînd în 1861 deputat, iar mai tîrziu senator. Un adevărat Rastignac al Risorgimentului se dovedește însă noul

Scanned with OKEN Scanner

Consalvo Uzeda de Francalanza, fiul lui Giacomo, ultimul dintre viceregi. După o educație în spirit clerical și burbonic, care în copilărie îl transformase în spion al reacțiunii, și o tinerețe aventuroasă, încheiată cu o vizită la regele detronat în exil, Consalvo studiază cu perseverență dreptul și, înfruntînd calm mînia tatălui care-l dezmoștenește *in extremis*, ajutat de deosebite însușiri oratorice, ca și de originea sa nobilă, încă prestigioasă, ajunge primar al Cataniei. Politician înnăscut Consalvo nu ia în seamă nici un obstacol, ba chiar se complace în situația de dezmoștenit, care-i conferă nu numai independență de acțiune, dar și posibilitatea de a poza în victimă. Cînd sora sa, Tereza, e silită de familie să se mărite cu primul-născut al ducelui Mario Radali, deși era îndrăgostită de al doilea fiu, Giovannino, Consalvo se arată nepăsător, cu toate că prevedea tragedia ce avea să urmeze (neconsolat de căsătoria Terezei, mamă acum a doi copii, Giovannino se sinucide). Chemat la locul sinuciderii, Consalvo convine să explice că Giovannino s-a împușcat din imprudență, iar mai tîrziu se preface a înțelege devoțiunea Terezei pentru defunct drept bigoterie. Cînd bugetul primăriei devine falimentar, Consalvo lasă locul de primar lui Benedetto Giulente, pentru a putea candida în alegerile de deputați fără pată. În sfîrșit, cînd, după un magistral discurs electoral triumfă, prințul sfidează pe toată lumea și mai ales pe nătărăul de Giulente, contracandidatul său, pe mătușa Lucrezia ca și pe mătușa Ferdinanda, spectatoare uluită a ascensiunii nepotului, după ea vlăstar al unei „razza degenere“ (neam degenerat). Spre deosebire de romanele pesimiste, fără perspectivă, ale lui Giovanni Verga, *Viceregii* exprimă încrederea în viitorul omului politic care, eliberat de prejudecățile aristocrației în declin, printr-o analiză lucidă a regimului, se situa, fie și nesincer, pe poziții burgheze, înaintate.

Pasionantul roman al lui Federico de Roberto nu a avut — după cum se exprimă Carlo Salinari — în *Storia popolare della letteratura italiana*, vol. III, 1962

(p. 180) — noroc. Voga verismului încetase prin 1890, cedînd locul noilor concepții ale lui Fogazzaro, Pascoli și D'Annunzio, legate de cultul unei alte sensibilități și de supraevaluarea formei. A intervenit apoi o condamnare din partea unui critic autorizat: Benedetto Croce (v. *Letteratúra della nuova Italia,* vol. II, Bari, 1940).

Dacă este adevărat pînă la un punct că naturalismul determinist al lui Zola și psihologismul lui Bourget alterează pe alocuri concepția veristă, altfel spus, realistă, a lui Federico de Roberto, fundată ca și la Verga pe motivarea economică a sentimentelor, totuși — cum același Salinari recunoște — prin amploarea construcției, prin mulțimea și autenticitatea eroilor, prin prezentarea sugestivă a orașului de la poalele Etnei și a împrejurimilor sale, prin evocarea așa de interesantă a epocii de „redeșteptare" națională, *Viceregii* rămîne „un mare roman", o etapă necesară între *Mastro don Gesualdo*, a cărui problematică o reia în parte, și *Il Gattopardo*, a cărui soluție o anticipează.

Federico de Roberto însuși a reluat acțiunea din *Viceregii* în romanul rămas nefinisat și publicat postum, în 1929, *L'imperio (Imperiul)*, satiră a moravurilor perioadei ce urmează anului 1860, adică anexiunii Siciliei la noul regat italian, din vremea celor două cabinete ale lui Francesco Crispi și a disputelor pe chestiunea expansiunii în Africa. Din Sicilia, acțiunea se mută la Roma, capitala și centrul intrigilor politice, unde prințul Consalvo, deputat, reușește să se impună și să devină chiar ministru, în mijlocul unei lumi josnice, avide de putere.

Mai arid decît *Viceregii*, *Imperiul* e tot atît de interesant prin pictura viguroasă a caracterelor și autenticitatea evocării veriste a împrejurărilor istorice.

Scanned with OKEN Scanner

W. SOMERSET MAUGHAM

De o mare vogă pretutindeni, ca și la noi, s-a bucurat în perioada interbelică W. Somerset Maugham (n. Paris, 25 ianuarie 1874—m. 1965) vogă care i-a atras însă o imediată și totală depreciere din partea criticii. Judecata era injustă după Ifor Evans (*A short history of English Literature*, Penguin Books, 1971). Întîile sale romane, printre care *Liza of Lambeth* (1897), *Mrs. Craddock* (1902), *A Man of Honour* (1904), *Lady Frederik* (1907), *Home and Beauty* (1909) se înfățișeau ca niște studii realiste ale vieții londoneze. Frecventarea literaturii franceze, a lui Maupassant îndeosebi, l-a scutit de sentimentalism, împingîndu-l în schimb să vorbească fără ocol de chestiunile sexuale, de unde învinuirea de cinism. I s-a recunoscut totuși eleganța și o forță de expresie a limbii engleze care aduc aminte de Swift.

Scanned with OKEN Scanner

Maugham e cel mai francez scriitor englez. *Of human bondage* (1915), roman de aproape o mie de pagini, este întîia sa capodoperă de ecou mondial (În primă versiune *The Artistic Temperament of Stephen Carey*). Avem a face cu un Bildungsroman. Autorul urmărește experiențele orfanului Philip Carey, fiul unui chirurg, erou sensibil și sobru, mai ales din cauza unui *talipes equinus*, infirmitate care-i pricinuiește o existență plină de contrarietăți. Povestirea, cu multe pasaje lirice inutile, este, în paginile ei cele mai bune, de o vibrantă umanitate. După o copilărie aspră, petrecută sub supravegherea unchiului Carey, pastor egoist și auster, Philip învață într-un pension din Germania, apoi timp de doi ani pictura, la Paris, în credința că are vocație de pictor. Autorul îl poartă anume prin medii diferite pentru a-i explica temperamentul, dispozițiile caracteristice, mai puțin „caracterul". Episodul parizian cuprinde multe discuții cu privire la artă și la artiștii de la sfîrșitul secolului trecut, precum și ideea care a dat naștere romanului din 1919 *The Moon and Sixpence* (viața romanțată a pictorului Gauguin). Convins că n-are îndeajust talent, Philip renunță la pictură și se dedică, după exemplul tatălui său, medicinei. În continuare, Philip este supus unei adevărate servituți umane. Distincția lui spirituală îl face să simtă adînc nenorocirea semenilor asupriți de un destin implacabil, fără să le poată veni în ajutor, fiind mai curînd obligat, cu rare excepții, să rămînă, la fel ca toți, pasiv. Infirm, Philip nu poate aspira la mari satisfacții, ca oamenii normali, și din cauza aceasta face o pasiune ruinantă pentru o femeie vulgară, Mildred, pe care o iubește aproape patologic, pînă la a ignora josniciile vieții. *Of human bondage* e o epopee a suferinței și o pledoarie pentru cei îngenunchiați de destin, o apologie a milei în tradiția romanelor lui Dickens sau Thomas Hardy. Abia cînd întîlnește pe angelica Sally, Philip se salvează, se trezește dintr-un coșmar. Comprehensiunea umanității a asigurat acestei cărți o mare popularitate. Mai departe Somerset Mau-

Scanned with OKEN Scanner

gham publică piese de teatru și alte romane de succes, (*The Circle*, 1921, *Our Betters*, 1923, *The Letter*, 1923, *East of Suez*, 1923, *Ashenden*, 1928), explorînd ținuturi exotice ca în volumul de nuvele din Malaezia *The Trembling of a Leaf* (1921) și ca în romanul cu acțiunea în China *The Painted Veil* (1925) sau ca în *The Gentleman in the Parlour*.

O oarecare vîlvă a stîrnit romanul din 1930 *Cakes and Ale or the Skeleton in the Cupboard, Chec și bere sau scheletul în armoar*, scris la persoana întîia și presupus cu cheie, deși autorul a tăgăduit coincidența cu realitatea. Este vorba de celebrul scriitor Drieffield căruia autorul este invitat să-i scrie, după moarte, biografia. Naratorul se recuză la început, dar apoi cedează. Își aduce aminte de prima nevastă a lui Drieffield, fata unui hangiu, o femeie simplă, fără prejudecăți, calină, care l-a înșelat copios pe Drieffield, dar cu inocență. „Îi plăcea să facă pe oameni fericiți...", „Nu era vicioasă... îi plăcea dragostea", îi povestește romancierul celei de a doua soții a lui Drieffield. Aceasta era în vîrstă cînd și-a cunoscut soțul, căruia i s-a dedicat asemenea unei infirmiere, voind să-l smulgă din viața de boem, ca și din taciturnitate. După moarte i-a prefăcut casa în muzeu. Se subînțelege că Drieffield a suportat greu cea de a doua căsnicie și că fugea adesea la hanul unde cunoscuse pe Rosie, prima nevastă. Romanul e o satiră îndreptată împotriva scriitorilor oportuniști, ipocriți, care se lasă administrați și lansați de femei, visînd o viață liberă, chiar frivolă.

Cu *Razor's Edge* (1944) Somerset Maugham se întoarce la formula Bildungsromanului, de astă dată narînd ucenicia unui tînăr intelectual. Este vorba de Laurence Darrnell, un tînăr care-și pune problemele existenței, ale începutului și sfîrșitului vieții. Larry e logodit cu nepoata unui bogat colecționar și samsar de tablouri Elliott Templeton, Isabel, fire practică, înclinată către viața de lux, fără griji, care vrea să smulgă pe logodnicul ei din preocupările metafizice, să-l coboare din

absolut în contigent. Larry însă refuză toate propunerile de a ocupa un serviciu și se înfundă în cercetări la Biblioteca Națională din Paris, iar cînd Isabel, plictisită de așteptare, se mărită cu milionarul din Chicago Gray Maturin, intră într-o mină de cărbuni. Cu un prieten polonez, întîlnit în mină, Larry voiajează în Belgia, merge în Germania și stă un an într-o biserică benedictină din Bonn, se interesează de arte în Spania, pleacă în Orient și rătăcește prin India, Birmania și China, crezînd că descoperă liniștea și împăcarea sufletului printre brahmani. Zece ani după căsătoria Isabelei, Larry o revede la Paris văduvă, Gray Maturin murind în urma crahului produs de criza din 1929. Larry se apropie acum de o prietenă a Isabelei, Sophie, a cărui soț a murit cu singurul copil al lor, într-un accident de mașină. Sophie e o decăzută și Larry încearcă s-o salveze, spre necazul Isabelei, care o ajută să se înfunde din nou în viciu. Sophie se refugiază la Toulon unde va fi descoperită cu gîtul tăiat. Larry își împarte banii și pleacă în America unde speră să se facă șofer, dezinteresat de cartea pe care o scrisese. Nu triumfă decît Isabel, moștenitoarea snóbului său unchi decedat.

A Writer's Notebook (1949), precedat de *The Summing Up* (1948), conține, după declarațiile autorului însuși, substanța concentrată a 15 carnete manuscrise de jurnal. Maugham e un protestant liberal și un moralist pragmatic. Aflăm formația sa intelectuală, date despre modul său de a scrie, sursele observației. Întîlnim oameni și întîmplări cunoscute din romanele și povestirile sale unde au fost transmutate și transfigurate. Autorul mărturisește un mare atașament pentru jurnalul lui Jules Renard pe care și l-a luat ca model. A început el însuși să țină un jurnal de la vîrsta de 18 ani, însemnîndu-și lecturile, proiectele literare, întîile schițe. Credea că are vocație de dramaturg, deși piesele sale reprezintă, în majoritatea cazurilor, transpunerea unor nuvele sau romane. Povestirile înseși ca și romanele au un puternic fond autobiografic. William Samerset Mau-

Scanned with OKEN Scanner

gham a studiat cinci ani medicina la spitalul Saint-Thomas din Londra. Avea gustul călătoriilor și a străbătut mai ales mările Sudului, peisajul indonesian, căruia i-a notat cu multă culoare pitorescul și misterul, evocat în nuvele. I-a plăcut în genere viața complicată și agitată pe care a zugrăvit-o în opera sa cu pasiunea unui aventurier și obiectivitatea unui biolog. Ultimele note ale scriitorului sînt din 1944, de la vîrsta de 70 de ani. Avea să mai trăiască 21 de ani, concurat de mediocrul romancier scoțian A. J. Cronin (n. 1896), și el medic de profesiune, autorul romanului autobiografic *The Citadel* (1937), pe care istoriile literare nu-l înregistrează...

Scanned with OKEN Scanner

B. TRAVEN

Despre scriitorul care se ascunde sub pseudonimul B. Traven, unul dintre cei mai populari scriitori de limbă germană, nu se știa, pînă acum cîtva timp, aproape nimic sigur. Existau peste douăzeci de biografii „autentice" ale lui. Într-una apărea ca membru al unei familii de americani de origine scandinavă. Într-alta era declarat fost cneaz rus. O a treia îl dădea drept urmaș al Hohenzollernilor, stabilit în Mexic. A patra îl socotea Jack London în persoană, ascuns în jungla Mexicului, pentru a scăpa de creditori, și nu sinucis, cum se crezuse mai înainte. Mai plauzabile erau datele culese de *Lexiconul scriitorilor germani de la început pînă în prezent*[1] după care B. Traven, sloven, născut la 26 februarie 1883, în loca-

[1] Günter Albrecht, Kurt Böttcher, Herbert Greiner-Mai, Paul Günter Krohn, *Deutsches Schriftstellerrlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Volksverlag, Weimar, 1960.

litatea Bukovica, fugise în America, din fața reacțiunii, ca participant la consiliile republicane din München. în 1919.

Enigma B. Traven a fost dezlegată de curînd de cercetătorul literar din Leipzig, Rolf Recknagel. Studiind literatura germană din perioada Revoluției din noiembrie 1918, Recknagel a dat de revista münchenează „Ziegelbrenner", editată, începînd din 1917, de Ret Marut, fost mai înainte actor, autor de articole, eseuri și nuvele în care erau atacate vehement militarismul, presa burgheză și biserica. Marut aprobă entuziast Revoluția din Octombrie, își afirmă speranța că în Germania proletariatul va lua puterea în propriile mîini și salută instituirea Republicii Sovietice Bavaria. Ales de muncitori în comitetul pentru propagandă, e arestat de bandele contrarevoluționare ale lui Noske și condamnat la moarte, dar izbutește să evadeze și să emigreze.

„Scriitorul, a spus odată B. Traven, nu trebuie să aibă altă biografie decît operele sale." Într-adevăr, urmărind diversele mărturii și relatări despre omul cu zeci de pseudonime, Recknagel a putut să verifice corespondența dintre ele și peripețiile mexicane din cărțile lui B. Traven. A constatat identitatea dintre scriitor și împuternicitul său Berric Torsvan, alias Hol Krovs, ca și identitatea lui B. Traven-Torsvan, cu Ret Marut.[2]

Asemenea lui Joseph Conrad și Jack London, Traven a dus în emigrație o viață aventuroasă ca marinar, culegător de bumbac, fermier, brutar, profesor particular (el însuși nefrecventînd vreo școală), păstor, căutător de aur, explorator, mamoș și avocat. A străbătut pădurile virgine Ciapas, a trăit în mijlocul lacandonilor, trib indian retras în junglă pentru a scăpa de exterminare, a lucrat la explorări petrolifere și forestiere în Monterrey, s-a adîncit în istoria și geografia Mexicului, patria sa de adopțiune, unde, trecut de optzeci de ani,

[2] R. Belousov, *Enigma B.T.* în „Literaturnaia gazeta" din 26 octombrie 1963 (după *Wochenpost*).

trăiește pînă astăzi. Viața indienilor, a muncitorilor sezonieri, a țăranilor și a „proletariatului care luptă spre a-și croi drum spre lumina soarelui“ a devenit obiectul atenției constante a scriitorului și s-a recunoscut unanim că „nici un scriitor mexican, nici un scriitor străin n-a zugrăvit încă realitatea mexicană cu atîta veridicitate“ ca B. Traven.

Tradus în aproximativ 20 de limbi și publicat în ediții însumînd milioane de exemplare, Traven a ajuns în perioada dintre cele două războaie mondiale scriitor internațional.

Debutul în roman și l-a făcut în 1926 cu *Das Totenschiff. Geschichte eines amerikanischen Seemanns (Vasul morții. Istorisirea unui marinar american)*, scriere inspirată din propria-i existență. A urmat în același an o altă povestire cu substrat autobiografic *Die Baumwollpflücker (Culegătorii de bumbac)*. În 1927, Traven dă la iveală alte două cărți, din care una cu acțiunea localizată în Mexic. *Der Schatz der Sierra Madre (Comoara din Sierra Madre)* și *Land des Frühlings (Țara primăverii)*, o carte de călătorie. Urmează, în 1928, *Der Busch (Tufișul)*, culegere de povestiri, și în 1929 două romane : *Die Brücke im Dschungel (Podul în junglă)* și *Die weisse Rose (Trandafirul alb)*, istoria unei întreprinderi industriale americane. Mai toate romanele lui Traven oglindesc viața omenilor simpli, asupriți, indieni și albi din Mexic, scriitorul constituindu-se în apărătorul drepturilor lor. Așa *Der Karren (Căruța*, 1930), așa *Regierung (Stăpînirea*, 1931), așa *Der Marsch ins Reich der Caoba (Marșul în împărăția Caoba*, 1933). Același lucru trebuie spus și în legătură cu cele trei romane publicate în 1936 : *Sonnenschöpfung (Creația soarelui)*, legendă indiană, *Trozas* și mai ales *Die Rebellion der Gehenkten (Răscoala spînzuraților)*. Ultima carte apărută înainte de cel de al doilea război mondial, în 1939, a fost *Ein General kommt aus dem Dschungel (Un general vine din junglă)*, iar ultima scriere publicată după război, *Maca-*

Scanned with OKEN Scanner

rio (1950), legendă indiană. I s-a mai atribuit, dar se pare că nu-i aparţine, *Aslan Norval* (1960), roman. Din toate acestea s-au tradus în românește numai trei: *Răscoala spînzuraţilor*, *Trandafirul alb* și *Vasul morţii*.

O caracterizare a întregii opere a lui Traven ar fi desigur hazardată. Ceea ce se afirmă în mod obișnuit este că scriitorul posedă un simţ incoruptibil al realităţii *(Wirklichkeitssinn)*, fiind un povestitor de fapte autentice, trăite; că scrierile sale sînt niște mărturii umane patetice sau pledoarii convingătoare pentru libertate, pentru cauza celor mulţi, străbătute de o susținută aversiune împotriva jefuitorilor și impilatorilor, împotriva mutilării omului; că în povestirile sale de aventuri și destine, culoarea exotică și unele note naturaliste nu contravin nici omogenităţii acţiunii, nici compoziţiei artistice; că senzaţionalul nu acoperă niciodată intenţia autorului de a descrie împrejurări inacceptabile și raporturi sociale de nesuportat. Acestea sînt însușirile romancierului realist. Însă chiar cînd încearcă să prezinte răscoale organizate, Traven o face fără reprezentarea clară a posibilităţilor de a răsturna o ordine socială intolerabilă, existentă. Apar aici tendinţe nihiliste și anarhiste, elogiul utopic al libertăţii absolute și respingerea oricărui amestec al statului în viaţa individului, elogiul stărilor de fapte dinaintea primului război mondial, cînd, după părerea lui Traven, omul nu era atît de îngrădit. Este evident că autorul se referă pretutindeni în opera sa la statul ca instrument de oprimare al celor mulţi de către cei puţini. Multe din povestirile sale sfîrșesc în disperare surdă și război instinctiv al tuturor contra tuturor. Cu toate acestea, demascarea ororilor capitalismului și simpatia pentru lupta de eliberare socială din întreaga operă a lui Traven n-au rămas fără efect. Ele au avut influenţă considerabilă asupra mișcării muncitorești și în timpul nazismului cărţile i-au fost interzise în Germania.

Prima carte a lui Traven, *Vasul morţii,* subintitulată *Istorisirea unui marinar american* este o replică la povestirile marinăreşti romantice, scornite de imaginaţia înfierbîntată a scriitorilor. Fost el însuşi marinar la începutul carierei sale, autorul îşi propune să combată în romanul său cvasiautobiografic acele poveşti născocite de la birou pentru distracţia naivilor, oferind în locul lor istoria adevăraţilor eroi ai mărilor, care îndeplinesc pe vase muncile grele. Aşadar intenţia mărturisită a autorului este pe de o parte de a demitiza romanul de aventuri marinăreşti, pe de alta de a înălţa un imn adevăraţilor martiri ai mărilor, ignoraţi cu bună ştiinţă.

Eroul anonim al lui Traven, ca majoritatea muncitorilor de pe mări, e un vopsitor de pe nava „made in U.S.A." din New Orleans, Tuscaloosa, angajată să transporte la Anvers o încărcătură de bumbac. Ocupaţia lui nu-i nici plăcută, nici rentabilă şi singura mîngîiere a trudei vopsitorului este că într-o jumătate de secol, dacă n-ar fi fost nici o zi şomer, făcînd mari economii, ar putea intra în păturile de jos ale clasei mijlocii. Acest ideal mărunt, caracteristic muncitorilor care n-au ajuns încă la conştiinţa rolului propriei lor clase, va suferi, ca o consecinţă necesară a unei asemenea situaţii, un eşec total. Debarcat la Anvers, eroul face imprudenţa de a întîrzia în braţele unei „mademoiselly", şi rămîne în port fără acte. Marinarul fără vapor nu mai aparţine nimănui şi nu mai interesează decît poliţia, care, ea însăşi neputîndu-i verifica identitatea, caută să se descotorosească de el. Belgienii îl expulzează în Olanda, olandezii, după o încercare nereuşită de a-şi scoate un paşaport, îl retrimit în Belgia. Prins la graniţă, marinarul e returnat la Rotterdam, de unde, călătorind clandestin pe un vapor, ajunge în Franţa. La Paris, consulul american îi refuză, ca şi cel de la Rotterdam, paşaportul, ceea ce provoacă o altă arestare a „vagabondului" la Toulouse şi o nouă expulzare, în Germania. În sfîrşit, după o altă arestare în zona de frontieră, pretinsul „boche" trece în Spania, unde în

primii ani de după întîiul război mondial nemții se bucurau de mare stimă.

Toată această parte, aproape picarescă a romanului este o satiră ascuțită la adresa birocrației administrative și a statului polițist pentru care cetățeanul este un om cu acte în regulă sau nu este nimic, chiar dacă n-a comis nici o infracțiune. Alt scop al autorului, ilustrat de diverse episoade, este să demonstreze că, de îndată ce nu mai reprezintă o anumită ordine strîmtă, nu mai lucrează în serviciu comandat sau nu mai sînt organe ale opresiunii, oamenii redevin umani, indiferent de naționalitate și de prejudecățile lor. În anumite momente sînt însă și unele idei discutabile. Astfel, dacă e justă deducția că în Spania cetățenii se bucurau relativ de multă libertate, deoarece țara nu participase la război, în schimb autorul nu înțelege lupta comuniștilor pentru adevărata și deplina eliberare socială. Nestingherit de poliție, eroul are prilejul să guste în Spania „libertatea", dar totdeodată să descopere și iluzia ei, fiindcă, un individ ca el oricît de „liber" nu poate trăi fără să muncească, decît cerșind. A cerși e umilitor. Dar oare a cerși o muncă și, eventual, a întîmpina un refuz nu e înjositor ? Scriitorul pune în acest chip problema dreptului la muncă atît de nesocotit în regimul capitalist, unde, într-adevăr, nimeni nu te împiedică să șomezi... Exmarinarul vopsitor acceptă numaidecît să se angajeze atunci cînd i se oferă să lucreze pe un vas, fără s-o ceară el însuși, chiar dacă vasul poartă numele groparului shakespearian : Yorikke.

Partea a doua a romanului, debutînd în chip semnificativ cu un epitaf ce amintește de Dante

> Celui care intră aici
> Îi sînt șterse numele și ființa
> E risipit în vînt,

narează aventura, dacă o putem numi așa, a marinarului american de pe „vasul morții", unde cei îmbarcați nu sînt decedați propriu-zis, ci doar oameni în afara legilor, deveniți anonimi de nevoie. Aici marinarul privat

Scanned with OKEN Scanner

de identitate se poate da drept oricine, însă rolul său în echipaj nu şi-l poate alege, iar condiţiile e silit să le primească aşa cum sînt. Din vopsitor, Gale (adevăratul nume al eroului apare doar de două ori de-a lungul romanului) se vede pus încărcător de cărbuni, obligat să efectueze o muncă infernală, peste puterile omeneşti, descrisă de autor cu oarecare stăruinţe naturaliste, dar nu mai puţin autentic, zguduitor. Trebuie remarcat în acelaşi timp că scriitorul nu-şi lasă eroul pradă resemnării, făcîndu-l dimpotrivă să-şi exprime revolta împotriva exploatării nemiloase la care comandantul vasului de contrabandă îl supune şi mai ales să aibă conştiinţa că supunerea înseamnă recăderea omului în starea de animalitate, ba chiar recăderea într-o stare inferioară animalităţii, pentru că nici animalele nu suportă să fie chinuite afară din cale. Nu resemnarea trebuie să-l caracterizeze pe om, ci speranţa : „Totuşi, cred că nici un om nu devine atît de nesimţitor încît să nu năzuiască izbăvirea, să nu poarte veşnic în inimă strgătul : Nădăjduiesc că se va ivi şi eliberatorul meu !“

„Eliberatorul“ îi apare întîi încărcătorului de cărbuni în persoana fochistului Stanislaw, un polonez devenit „apatrid“ ca şi el şi angajat la fel pe vasul morţii : Pippip, cum se numeşte acum Gale, şi tovarăşul său de suferinţă Stanislaw cunosc amîndoi afacerile necurate ale navei şi ar putea s-o părăsească, aruncîndu-se peste balustradă, dacă asta n-ar însemna să se sinucidă, ori să arunce în aer cazanele, dacă n-ar fi acelaşi lucru, şi dacă împreună n-ar nutri nădejdea într-o salvare.

La Dakar, într-o scurtă escală, Pippip zăreşte un alt posibil „eliberator“, vasul englezesc Empress of Madagascar, pe care s-ar muta numaidecît, dacă ar avea acte... şi, dacă, după cum i se explică, frumosul vas n-ar fi destinat sabordării, pentru ca proprietarul să poată încasa asigurarea.

Partea a treia a romanului are cel mai pronunţat caracter epic senzaţional, ca orice veritabil roman de aventuri marinăreşti. Atît Pippip cît şi Stanislaw sînt recru-

Scanned with OKEN Scanner

taţi cu forţa pe Empress of Madagascar, de astă dată un adevărat vas al morţii, ca fochişti. La momentul hotărît se produce o explozie şi vasul începe să se scufunde, după ce căpitanul şi o parte din echipaj coboară în bărcile de salvare. Lucrurile nu se întîmplă exact după prevederi. Bărcile dispar în valuri şi numai cei doi marinari îmbarcaţi fără voia lor se salvează pe o stîncă. De aici, după un timp, au posibilitatea să se reîntoarcă pe vasul menţinut încă la suprafaţă, unde găsesc provizii din belşug. Fericirea aceasta nu durează mult. O furtună dă în sfîrşit vasul la fund şi cei doi supravieţuitori, legaţi pe o epavă, sînt luaţi de curent. În cele din urmă, obsedat de dorinţa de a scăpa, Stanislaw crede că zăreşte pe Yorikke, se dezleagă de pe plută şi se aruncă în valuri...

Sfîrşitul rămîne oarecum suspendat. Autorul înfăţişează de fapt cele două soluţii în problema fericirii, demonstrînd încă o dată ineficienţa resemnării şi avantajul speranţei.

Aceasta e povestirea lui Traven, carte în care peripeţiile, fără să lipsească, nu ocupă totuşi primul plan. Amatorul de aventuri extraordinare îşi va avea satisfacţiile sale, dar va înţelege totodată că, elogiind lupta necurmată a omului pentru eliberarea din sclavie, intenţia autorului n-a fost doar să-l amuze.

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIRILE LUI MIHAIL ŞOLOHOV

Nu ştiu dacă M. Şolohov şi-a prelucrat ulterior întîiul său volum de proză, *Povestiri de pe Don*, apărut la începutul anului 1926 în editura „Novaia Moskva". Dar chiar de-i va fi adus unele îmbunătăţiri de ordin stilistic, culegerea, aparţinînd unui tînăr ce abia împlinise 20 de ani, era o carte hotărît matură, relevînd dintr-o dată un scriitor de talent din rasa marilor povestitori ruşi, a lui Gogol şi a lui Lev N. Tolstoi.

Ceea ce izbeşte într-adevăr, în primul rînd în povestirile lui Şolohov este tumultul vieţii, energia eroilor, impresia puternică de realitate a lumii zugrăvite, autenticitatea faptelor şi a oamenilor. Ghiceşti numaidecît că autorul nu e un narator de departe al întîmplărilor înfăţişate, ci unul care a trăit împrejurările, s-a aflat în mijlocul lor. Este vorba de anii imediat următori marii revoluţii care au provocat mai ales în masa cazacilor de pe Don o agitaţie extraordinară, bulversînd spiritele, fa-

miliile, clasele, castele, satele și cătunele stepei pînă în cele mai îndepărtate puncte ale ei.

Copil în vîrstă de 12 ani în anul revoluției, M. Șolohov a luat parte în 1921, deși numai adolescent, la luptele purtate de armata roșie cu bandele contrarevoluționare ale lui Fomin, Melihov, Maslakov, fiind făcut chiar prizonier odată cu Mahno, care l-a amenințat cu spînzurătoarea. Ferite de orice idealizare, povestirile lui Șolohov nu aruncă asupra realității un văl trandafiriu, înfățișează dimpotrivă scene adesea brutale, conflicte familiale acute, omoruri, masacre, mutilări, desigur caracteristice perioadei războiului civil, prezentat ca un război adevărat, nu mai puțin crud decît războiul propriu-zis între popoare diferite. Totodată însă Șolohov surprinde cu finețe și cîteodată cu gingășie, fenomenul apariției noii conștiințe, revoluționare, născute în focul luptei, sufletul cinstit al omului devotat puterii sovietice sprijinitoare a mulțimii săracilor.

Povestirea *Aluniţa,* apărută la sfîrșitul anului 1924 în *„Iunoșeskaia Pravda“* și cu care începe culegerea *Povestiri de pe Don* narează despre tînărul cazac Nikolai Koșevoi, comandantul unui escadron roșu, care luptă pe viață și pe moarte în contra gărzilor albe. Comsomolistul Koșevoi înfruntă un detașament albgardist condus, fără știința lui, de un ataman care nu e decît tatăl său. La sfîrșit atamanul constată cu durere că tînărul comandant pe care îl împușcase era propriul său fiu Nikolka.

În povestirea *Stricăciunea* avem un conținut similar. Mezinul Stiopka, comsomolist, nu poate tolera ca tatăl său, chiaburul Iakov Alexeevici și fratele mai mare, Maxim, să ascundă față de comisia de însămînțări, întinderea de teren reală. Declarația înverșunează într-atît de mult familia, încît, crezînd că a vîndut boii pe care-i păzea, Iakov își strangulează pur și simplu fiul, în timp ce Maxim bagă furca în pieptul țăranului sărac Prohor Tokin. Dar nici familiile sărace nu sînt cruțate de dezbinare. Piotr Pahomîci Kramskov, cazac iobag, a reușit să-și trimită pe Mihail, unul din fii, la școala de

ofițeri. Ajuns horunj (locotenent), Mihail Kramskov se îndepărtează cu totul de tatăl său și de cei doi frați, Ignat și Grigori, intră în „marea oaste a Donului" și execută fără milă pe țăranii răsculați împotriva colonelului moșier Cernoiarov. Înaintat la gradul de podiesaul (căpitan), Mihail își trimite în fața plutonului de execuție tatăl și frații (*Vîrtejul*).

În nuvela *Dușman de moarte*, cătunul Podgornoe este divizat în două : de o parte țărănimea săracă în frunte cu Efim Ozerov, de alta chiaburii în cap cu Prohor Rvaciov, ginerele lui Ignat Borșciov. Aceștia din urmă încearcă să îndepărteze din sat pe Efim Ozerov, apoi neizbutind pe cale pașnică, îi fac tot felul de șicane (de pildă Ignat omoară în curtea lui Efim doi pui de lup pentru ca lupoaica să-i sfîșie oile și vaca), încearcă să-l împuște, în fine îl ucid cu un par pe care i-l vîră în gură.

Aceeași soartă o are și comsomolistul Grigori Frolov din nuvela *Ciobanul*, împușcat deoarece denunțase pe președintele obștei că n-a chemat veterinarul spre a împiedica o epizootie. Formarea noii conștiințe cetățenești și dezvoltarea noilor relații umane sînt urmărite cu pătrundere de M. Șolohov. În *Inima lui Alioșka* asistăm la creșterea conștiinței revoluționare în sufletul unui copil sărac, argat la un bogătan al satului, a cărui complicitate cu o bandă contrarevoluționară o demască, luptînd el însuși împotriva bandiților și dobîndind carnetul de comsomolist. O inimă vitează are și Mișka, băiatul comandantului unui detașament roșu, Foma Korșunov. Tatăl fiind ucis în lupta cu bandiții albi, Mișka are încă puterea de a merge în satul vecin spre a da de veste că gărzile albe au ocupat satul său (*Fecior de lele*).

În *Sămînța lui Șibalok* este zugrăvită dragostea bolșevicilor pentru copii. Cazacul Șibalok ucide cu mîinile sale pe femeia care-i născuse un prunc, deoarece ea

Scanned with OKEN Scanner

însăși declarase că era spioană contrarevoluționară, arată însă o mare gingășie pentru copilul său orfan de mamă, ocrotindu-l în marșurile sale și depunîndu-l în cele din urmă la o creșă.

În *Sînge străin,* doi bătrîni care-și așteptau fără nădejde un fiu plecat în război, îngrijesc cu mare devotament un bolșevic rănit în luptă, scăpîndu-l de la moarte, cu toate că le ridicase surplusul de grîne și sînt sfîșiați de durere cînd tînărul, vindecat, îi părăsește, chemat de tovarășii săi de la o uzină din Urali. Bodeaghin, comisar pentru aprovizionare, urmărit de bandiți, salvează un copil înghețat de frig, încălzindu-l la pieptul său și trimițîndu-l mai departe legat de șeaua calului, în timp ce, rămas pe jos, el și tovarășul său, sînt ciopîrțiți de dușmani. De notat că tatăl lui Bodeaghin, instigînd pe consăteni să nu predea grîul și bătînd doi ostași roșii, fusese executat cu consimțămîntul fiului său *(Comisarul pentru aprovizionare).*

Brudarul Mikișova din *Om cu familie grea* a fost nevoit să-și ucidă, făcut prizioner de bandiți, doi din fiii săi, pentru a fi lăsat în viață, ca să-și poată hrăni alți șapte copii ce-i mai rămîneau.

Anisim Petrovici a fost numit comandant la curtea marțială a staniței. Fiul său mai mare Feodor e însă bolșevic. Mitka, fiul mai mic, înlesnește fuga lui Feodor de acasă. În lupta ce se dă între roșii și albi, Mitka este prins. Ascuns de Mitka, devenit paznic peste bostanii chiaburilor, Feodor, rănit, e descoperit de Anisim, care vrea să-l împuște. Atunci Mitka izbește pe Anisim cu toporul în ceafă *(Pîndarul).*

Cu aceeași siguranță cu care sînt prezentați comuniștii, apar și personajele negative, marii latifundiari feudali și țăranii bogați (pan Tomilin din *Stepa împurpurată,* Zahar Denisovici din *Argații),* împotriva cărora se ridică oamenii lumii noi, însetați de libertate. Figurile exploatatorilor nu sînt simplificate de M. Șolohov, ci tratate cu insistență, în adevărate portrete caracterologice.

Scanned with OKEN Scanner

Dar şi personajele pozitive sînt veridice, precum „preşedintele sovietului militar revoluţionar al republicii“ care a luptat cu Fomin sau Piotr Gremniov, învingătorul lui Mahno din povestirea *Drum şi soartă*. Femeile ocupă în aceste povestiri de arme, în chip firesc, un loc mai mic. Nuvelistul are însă darul de a le descrie fie şi numai prin cîteva cuvinte. Anna Sergheevna din nuvela *Cu doi bărbaţi* se convinge că un comunist ca Arseni Andreevici este cu mult mai bun decît soţul ei întors din prizonierat, beţiv şi bătăuş. Nuvela *Drum strîmb* în care Vaska, dezertor, împuşcă din greşeală pe iubita sa Niurka, voind în realitate să împuşte pe mama ei care-l denunţase miliţiei, după ce-i refuzase mîna fetei, are un conţinut tragic (Vaska vrea să rezolve conflictele sociale în chip anarhic, individual, ocolind lupta de clasă). În schimb, schiţa *Kolceak, urzicile şi alte cele* în care Fedot suferă o penalitate cu urzici din partea femeilor (printre care şi soţia sa) coalizate împotriva bărbaţilor bătăuşi, fiind poreclit şi Kolceak, are un conţinut comic.

Narator înnăscut, M. Şolohov nu-şi îngreuiază povestirile cu lungi descrieri de natură, nu se opreşte asupra fizionomiei eroilor, epicul său fiind întotdeauna nud, izvorît din fapte. Cîteodată nuvelistul îşi lasă eroii să vorbească ei înşişi ca în *Preşedintele sovietului militar revoluţionar al republicii*, unde un cetăţean dintr-un cătun căzăcesc ameninţat de bandele albe, proclamă autonomia micii aşezării omeneşti şi „starea de asediu“ cuvîntînd în acest chip :

„Tovarăşi,—hai să dăm ajutor puterii noastre sovietice, să ne batem cu banda pînă la cea din urmă picătură de sînge, căci ea este o hidră ticăloasă şi roade la rădăcina *socială generală*.“

Prins de bandiţi şi lovit de cineva cu gîrbaciul peste ochi, „preşedintele“ îl înfruntă imperturbabil în stilul său :

„Urît te porţi ! Ca o fiară, fiindcă eşti *neconştient*, dar eu am făcut tot războiul civil şi pe de-alde Vranghel i-am nimicit fără

milă ; am două ordine de la puterea sovietică, iar voi sînteți pentru mine un fleac și un nimic ; mă uit și nu vă bag în seamă !"

În crearea unor astfel de eroi simpli cu suflete de ostași, încrezători în puterea sovietică, stă meritul principal al povestirilor de la începutul activității lui Mihail Șolohov.

Scanned with OKEN Scanner

KRÎLOV, LA FONTAINE, ARGHEZI

Eminescu laudă în *Epigonii* pe Donici „care cum rar se întîmplă ca să mediteze pune urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb", numindu-l „cuib de înțelepciune". Poetul nu știa că Donici era, cum s-a dovedit încă la „Contemporanul", un simplu traducător al fabulistului rus Ivan Andreevici Krîlov, și că „boul cel cuminte" și „vulpea diplomată" erau de fapt din fabulele lui Krîlov. Reputația lui Donici, creată de Eminescu și de școală, trebuie pusă în întregime pe seama fabulistului rus, „gloria, cinstea și mîndria literaturii noastre" cum l-a denumit Belinski.

Se spune de obicei că autorii de fabule nu trebuie să fie originali, pentru că nu anecdota în sine cu morala ei contează, ci chipul în care e tratată și sensurile noi care se extrag. Există însă originalitate și în alegerea temei pe care se fac variațiile. În această privință Donici este cu totul tributar lui Krîlov : patruzeci și două din fabulele

sale sînt luate din Krîlov și numai un număr foarte restrîns (aproximativ 7) pot fi socotite originale[1].

Problema care se pune este dacă Donici e măcar un bun traducător. Ca să ne dăm seama de acest lucru să alegem una din fabulele lui : *Racul, broasca și știuca* și s-o confruntăm cu textul după care este prelucrată, precum și cu traducerile aceluiași text, de C. Stamati și T. Arghezi. Iată fabula lui Krîlov, *Lebăda, știuca și racul* în traducere literală :

Cînd nu-i unire între tovarăși.
Treaba nu va merge bine,
Și va ieși din ea nu ispravă, ci caznă.
Odată o lebădă, un rac și o știucă
S-au apucat să tragă un car încărcat
Și tustrei s-au înhămat la el.
Se opintesc din răsputeri, dar carul nu se mișcă.
Povara s-ar părea ușoară pentru ei :
Dar lebăda s-aruncă în nori,
Racul se dă-napoi, iar știuca trage-n apă.
Cine din ei e vinovat și cine-i drept
Nu vom judeca noi
Însă carul a rămas și acum tot acolo.

Cum vedem, fabula e pe tema „unirea face puterea", o idee scumpă generației unioniste. Donici schimbă lebăda cu broasca, pune în loc de car un sac și transportă morala de la început la sfîrșit, rimînd totul în versuri scurte de poezie populară :

Racul, broasca și o știucă
Într-o zi s-au apucat
De pe mal în iaz s-aducă
Un sac cu grîu încărcat.
Și la el toți se înhamă
Trag, întind, dar iau de samă,
Că sacul stă neclintit,
Căci se trăgea neunit.
Racul înapoi se da,
Broasca tot în sus sălta,

[1] Cf. Al. Epure, *Influența fabulistului rus Krîlov asupra fabuliștilor noștri A. Donici și C. Stamati*, Iași, 1913.

Ştiuca foarte se izbea
Şi nimic nu folosea.
Nu ştiu cine-i vinovat !
Însă, pe cît am aflat,
Sacul în iaz nu s-a tras,
Ci tot pe foc a rămas.

Aşa-i şi în omenire
Cînd de obşte nu-i unire ;
Nici o treabă nu se face
Cu izbîndă şi cu pace.

Ce aparţine aci lui Donici ? Afară de buna intenţie de a traduce în preajma Unirii o fabulă aşa de potrivită din punct de vedere ideologic şi afară de o versificaţie alertă, — nimic. Traducătorul era obligat să dea numele autorului din care tălmăcea.

Iată cum traduce Stamati :

Lebăda, ştiuca şi racul

Cînd dintre fraţi, sau consorţi, buna unire lipseşte,
A lor pricini rău vor merge ;
Căci a lor sfadă şi pismă pagubă pricinuieşte.
Lucru ce îl văd ei însuşi şi se plîng că nu-l pot drege.
Aşa ştiuca şi cu racul şi cu lebăda odată
S-au apucat ca să tragă o căruţă încărcată.
Şi tustrei s-au îngiugat...
Trag cît pot ,se screm mereu, iar carul nici s-au mişcat
Şi măcar că-ncărcătura foarte uşoară era,
Dar de a lor osteneală nimic nu se alegea.

Căci lebăda sus zbura.
Racul se da înapoi,
Ştiuca spre pîrău trăgé...

Deci care fu cel culpabil, nu putem să aflăm noi,
Decît ştim numai că carul păr acum nu s-au pornit,
Căci neuniţii tovarăşi nici din loc nu l-au urnit.

Aşa răii patrioţi fieşte care pentru sine,
Vrea să fie croitor de pîne ;
Zicînd după paremie, că cămeşa-i mai aproape,
De trup ;
Şi nu gîndesc că-i mai bine pielea să-şi scape
De lup.

Nici Stamati nu spune numele autorului, din care traduce și mai exact decît Donici. Versificația lui Stamati e mai anevoioasă, cu neologisme (consoții, culpabil) termeni nefericiți (se screm) cacofonii (că cămeșa-i) și inversiuni silite (a lor pricini, a lor sfadă, a lor osteneală). Morala de la sfîrșit, consecință a moralei enunciative și a povestirii, este superfluă, cu scuza că accentua asupra ideii de Unire (în cazul că traducerea e anterioară anului 1859).

În sfîrșit iată și a treia traducere a acestei fabule datorită lui Tudor Arghezi :

O lebădă, odată, o știucă și un rac
S-au apucat să tragă un car și, greu, ceac-pac.
La oiște de-a surda tustrei se înhămară
Că n-au urnit din locu-i temuta lor povară,
Ce le păruse parcă la început ușoară ;
Căci lebăda, cu aripi, trăgea în sus, la nori.
Racu-ndărăt și știuca la iaz. De zeci de ori
S-au opintit zadarnic... Care avea dreptate
Din trei, nu știe nimeni să-i dea întîietate
Nici cînd a fost să fie și nici la ce soroc,
Dar de atuncea carul stă pînă azi pe loc.

Cînd prietenii, la treabă, nu se-nțeleg, amin !
Isprava li-i deșartă, și munca lor un chin.

Arghezi se deosebește de traducătorii antecesori prin două mici adaosuri personale : onomatopeea „ceac-pac“ și exclamația „amin !“, păstrînd în rest cu exactitate subiectul original și dezvoltarea ce i-o dă fabulistul rus stilisticește.

Noua traducere din Krîlov a lui Arghezi anulează mai bine de jumătate din opera lui Alecu Donici și toate traducerile (în număr de 14) ale lui C. Stamati. Fabulele *Parnasul, Vulpea și strugurii, Lupul și cucul, Trecătorii și cîinii, Balta și fluviul, Oglinda și maimuța, Adunarea obștească, Două butoaie, Morarul, Țăranul și oaia, Măgarul, Negustorul,* traduse întîia oară de Donici, *Leul la vînătoare, Elefantul voevod, Cocoșul și mărgăritarul, Gîștele, Vulturul și păianjenul, Măgarul și privighetoarea, Frunzele și rădăcinile, Lupul între cîini, Țăranii și rîul,*

Scanned with OKEN Scanner

Clevetitorul şi şarpele traduse de Donici şi Stamati, şi *Oracolul, Vulturul şi găinile, Boleşniţa, Motanul şi bucătarul,* traduse numai de C. Stamati, se vor citi de acum încolo în versiunea Tudor Arghezi, care restaurează în drepturile sale proprietatea literară a lui Krîlov. Totodată tălmăcirea lui Tudor Arghezi pune într-o nouă şi adevărată lumină valoarea acestui clasic al literaturii ruse.

Noi aspecte de critică socială şi politică în formele artei din opera lui Krîlov vor deveni cunoscute prin traducerile lui Arghezi. Lenin vedea în personajele din *Lebăda, ştiuca şi racul,* intelectualitatea burgheză flecară, laşă şi mărginită, moşierimea cu practicile ei venale şi mica burghezie calculată şi meschină. În *Danţul peştilor, Oile bălţate, Lupii şi oile,* tălmăcite acum pentru întîia oară de Tudor Arghezi, Krîlov biciuieşte ipocrizia claselor parazitare şi despotismul ţarist. Leul din *Danţul peştilor* este Alexandru I, iar sutaşul care prăjeşte peştii vii pe grătar, ministrul Araccеev. Oile bălţate pe care nu le poate suferi leul şi care sînt date pe seama lupilor alcătuiesc masa poporului impilat. Firesţe, egalitate între lupi şi oi nu poate fi, cu toată aşa-zisa oblăduire a legilor :

Deşi s-a spus că nu mai merge-aşa
Să-şi facă lupul tot de cap,
Tot el rămîne gîde şi casap.
Fie pîrît sau fie că-i pîrîş
O duce numai lupul pe oaie-n crîng tîrîş.

Krîlov a ridiculizat prostia domnitarilor aparatului ţarist *(Dregătorul)* şi servilismul faţă de cei mari *(Elefantul şi javra),* precum a criticat regimul araccеevist de cenzură şi înăbuşire a libertăţilor (*Privighetoarea şi pisica).* În *Cioara şi găina* este demascat falsul patriotism al nobilimii care în vremea invaziei napoleoniene a pactizat cu inamicul. În *Cvartetul* se ironizează neseriozitatea Consiliului de Stat convocat în 1810 de Alexandru I, care n-a avut altă preocupare mai importantă decît aceea de a analiza ordinea în care trebuiau să se aşeze în jurul mesei reprezentanţii departamentelor. În *Fiertura lui Demian* fabulistul rîde de ciorba lungă a unor literaţi contempo-

Scanned with OKEN Scanner

rani. Krîlov avea spirit critic ascuțit și, în fabula *Porcul* vestejește ipocrizia și obtuzitatea unor critici care, după ce se desfată din plăcerile oferite de frumusețea operei cuiva, le scrutează de la nivelul lor meschin (traducerea e la înălțimea originalului) :

Odată porcul, ieri, alaltăieri,
S-a strecurat la curte, la boieri,
S-a tăvălit acolo prin zmîrcuri și lături,
Prin murdării, prin spălături,
Și s-a întors mai porc decît plecase,
Mînjit de prin hîrdaie, din troace și-alte vase.
— Ei, ce-ai văzut ? l-a întrebat porcarul,
Că umblă vorba de cum treci hotarul,
Că la boieri e totul mărgăritar și fir,
Mătase, catifele, miros de trandafir.
— Prostii peste prostii
Ce frumuseți și bogății ?
Doar balegă-n tot locul, noroi și găinaț.
Am scormonit, nu-i vorba, în ele cu nesaț.
Am cercetat cu rîtul, adînc : nimic de preț
Și n-am găsit nimic nici în coteț.

Nu mă-ncumet să mă gîndesc măcar
La vreun critic zis și literar,
El nu găsește-n scrisul nimănui
Nimic ce-i place și nu-i pute lui.

Traducerile lui Arghezi sînt din 1952. În ediția definitivă din 1964 (*Scrieri, V, Tălmăciri*) figurează 71 de fabule. Postum, în volumul *Călătorie în vis* au mai apărut două traduceri din 1949 : *Țăranul și moartea* și *Puiandrul*.

☆

Nu cunosc nici un comentariu asupra traducerii celor 40 de fabule din La Fontaine publicate de Tudor Arghezi în 1954 și reproduse în al cincilea volum de *Scrieri* apărut în 1964.

Analizînd această din urmă ediție, constatăm că poetul român a tălmăcit aproximativ a șasea parte din fabulele poetului francez, amestecînd ordinea cărților în care sînt

Scanned with OKEN Scanner

grupate, zece fabule din cartea I : *La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf* (Broasca și vaca), *Le coq et la perle* (Cocoșul și mărgăritarul), *Le loup et l'agneau* (Lupul și mielul), *Les frelons et les mouches à miel* (Albina și tăunii), *Le corbeau et le renard* (Corbul și vulpea), *La cigale et la fourmi* (Greierele și furnica), *Le rat de ville et le rat des champs* (Șoarecii de țară și de cîmp), *Le chêne et le roseau* (Stejarul și trestia), *Le loup et le chien* (Lupul și cîinele), *La besace* (Dăsaga) ; o fabulă din cartea II : *Le lion et le moucheron* (Leul și musca) ; patru fabule din cartea a treia : *Le loup devenu berger* (Lupul cioban), *Le renard et les raisins* (Vulpea și strugurii), *Le lion devenu vieux* (Lovitura măgarului), *Le lion abattu par l'homme* (Leul învins) ; trei fabule din cartea IV : *Le combat des rats et des belettes* (Nevăstuici și șobolani), *Le renard et le buste* (Statuia), *Le geai paré des plumes du paon* (Gaița împăunată) ; șase fabule din cartea V : *Le pot de terre et le pot de fer* (Oala de fier și oala de pămînt), *La montagne qui accouche* (Muntele care naște), *L'ours et les deux compagnons* (Pielea ursului), *Les oreilles du lièvre.* (Urechile iepurelui), *L'âne et le petit chien* (Măgarul galeș), *Le cheval et le loup* (Calul și lupul) ; opt fabule din cartea VI : *Le cochet, le chat et le souriceau* (Cocoșul, cotoșmanul și șoricuțul), *Le vieillard et l'âne* (Stăpînul și măgarul), *Le charlatan* (Șarlatanul), *Le cerf se voyant dans l'eau* (Coarnele cerbului), *Le lièvre et la tortue* (Broasca țestoasă și iepurele), *Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre* (Cîinele și umbra), *Le renard, le singe et les animaux* (Moartea leului), *Le Soleil et les grenouilles* (Soarele și broaștele) ; patru fabule din cartea VII : *Le rat qui s'est retiré du monde* (Șobolanul cuvios). *Le coche et la mouche* (Musca și caleașca), *Le curé et la mort* (Popa și mortul), *Les vautours et les pigeons* (Vulturul și columba) ; trei fabule din cartea VIII : *L'homme et la puce* (Puricele), *L'âne et le chien* (Măgarul și cîinele), *Le savetier et le financier* (Cîrpaciul și boierul) ; o fabulă din cartea IX: *Le gland et la citrouille* (Stejarul și fabula).

Numai în „Viața românească" din iunie 1940 Arghezi

a publicat *Calul și măgărușul* (Le cheval et l'âne din cartea VI) și *Agonia leului* (Le lion devenu vieux din cartea a treia, reluată în *Lovitura măgarului),* iar postum, în volumul *Călătorie în vis* (1973) au apărut: *Doi catîri* (Les deux mulets din cartea I) și *Lupii și oile* (Les loups et les brebis din cartea III).

Unele titluri ale originalului au fost schimbate sau modificate, conform conținutului sau moralei de tras. Cea mai deosebită de original ni se pare *Moartea lupului.* În fabula lui La Fontaine maimuța, căreia i se conferă coroana leului mort, cade, păcălită de vulpe, într-o capcană; în versiunea arghezian㠹 leul nu murise, ci numai se prefăcea, ca să vadă dacă e cineva din cei sosiți la înmormîntare „mai breaz" ca el.

În general Arghezi amplifică povestirea, de două pînă la șase ori (de exemplu în *Broasca și vaca),* cu detalii epice sau dramatice, spre a sublinia viciile satirizate, rareori simplificînd. Poetul adaugă amănunte de culoare, elemente de decor, înlăturînd mitologia și cadrul clasic, în favoarea unui spațiu specific. Broasca decisă a se umfla cît vaca se laudă ca la mahala:

În curînd mă veți vedea
Lată-n piept cît o saltea!
În pășunea verde, grasă,
Voi fi eu cea mai frumoasă!
Nu mai vreau din zmîrc să cînt,
Și-mi fac case pe pămînt.
Dar mă leg să nu mă las:
Le clădesc cu turn și ceas.
Și pe toate-o să vă-mbuib:
O să vă trimit la cuib
Fel de fel de bunătăți,
Să vă lingeți pe mustăți
Brînză proaspătă de vaci,
Cu smîntînă și colaci.
Dimineața, pe la șapte,
Vă trimit cafea cu lapte.
Că, de lapte, nu-s ca vaca,
Să-l iei numai cu bărdaca
Nu știu de m-oi mulțumi
Cu zece vedre pe zi...

Scanned with OKEN Scanner

Greierele rămas fără provizii se roagă de furnică obidit ca un vecin :

Mă rog, maică, dumitale,
Sînt în picioarele goale.
Am rupt opinci şi obiele,
De calc de-a dreptul pe piele.
Straie, ce mai am pe mine,
De gol ce-s, mi-e şi ruşine.
Am rămas de capul meu,
M-a uitat şi Dumnezeu...
Luat de vînt, tîrît de apă,
Plăpînd ca foaia de ceapă,
Încă de la arătură
N-am mai pus nimic în gură.
Să mă ierţi, de nemîncare
S-a prins burta de spinare.
Uite ce ţi-aş fi cerut,
Niscai boabe de-mprumut...
Pînă pe la mărţişor...
Vreau să rabd, dar să nu mor.
Şi mă jur, i-a spus, că-ţi voi
Da cu dobîndă-napoi.
Poţi să-ntrebi dacă nu sînt
Om cinstit şi de cuvînt.

Versurile sînt în întregime originale. În privinţa moralei, plasate de La Fontaine la sfîrşitul fabulelor, Arghezi are mai multe interpretări, fie că uneori o suprimă, fie că alteori o echivalează cu un proverb românesc, fie că, în fine, scoate alta. Fără morală rămîn *Albinele şi trîntorii*, *Stăpînul şi măgarul*, *Şarlatanul*. Din morala la *Le loup devenu berger* („Toujours par quelque endroit fourbes se laissent prendre./Quiconque est loup agisse en loup :/C'est le plus certain de beacoup"), Arghezi scoate învăţătura mai simplă :

De-ai lua-o, javră, iute sau domol,
Tot, într-o zi, te dai de gol.

În *Le cerf se voyant dans l'eau*, cerbul îşi admiră coarnele, detestîndu-şi picioarele, pentru ca, urmărit, să constate că numai cele din urmă îi sînt de folos. Morala lui La Fontaine :„Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile :/Et le beau souvent nous détruit./Ce cerf blâme ses

pieds qui le rend agile ;/Il estime un bois qui lui nuit“ e rezumată de Arghezi în încheierea :

Atunci se dumireşte, şi-nţelege
Cît îl slujesc podoabele de rege.

La fabula *Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre*, cu morala aşezată la început, Arghezi adaugă una la sfîrşit :

Ca-nvăţătura să rămînă
Proverbul înţeleptului plugar :
Nu da, băiete, vrabia din mînă
Pe cioara, zic, din par.

Şi la fabula *Le chîne et le roseau*, traducătorul pune de la el o concluzie care nu există în La Fontaine. Trestia rezistă, încovoindu-se, mai mult la furtună decît stejarul falnic, dar asta nu înseamnă că avem motiv s-o elogiem :

Da, trestia rămîne, firavă şi plăpîndă,
Şi broaştele vor spune că şi-asta-i o izbîndă.

Arghezi avea o mare preţuire pentru arta de moralist a lui La Fontaine. „Pamflet blajin şi satiră prin transparenţă, — scria el în 1956, — nici fabula nu e pe măsura condeiului orişicui. La mii de scriitori se numără de rasă bună, în categorie, cîţiva, un francez, un italian, un rus şi un idişist. Glumeţii de calitate sînt mai mulţi, dar încă puţini faţă de masa triştilor şi descriptivilor. Din firea lui, omul apare în univers fotograf, cu sute de mii de ani înaintea obiectivului Zeiss, ceea ce şi explică vasta întrebuinţare actuală a camerei negre... E primul stadiu al cunoaşterii de sine. Gîndirea vine numai apoi. Aci îşi face un loc, păstrat cu tenacitate, domnul de La Fontaine...“

Fidele modelului, traducerile lui Arghezi din La Fontaine poartă totuşi o puternică marcă de originalitate.

Scanned with OKEN Scanner

BLAGA ÎN PERSPECTIVA UNIVERSALĂ

Un interesant eseu despre estetica și poezia lui Lucian Blaga în comparație cu concepția despre lume și artă a lui Carl Gustav Jung și Gaston Bachelard a publicat, la Roma în 1971 (Casa edrice Oreste Barjes) sub titlul *Profili di estetica europea* Nicoletta Corteanu Loffredo, cunoscută publicului nostru din lucrarea sa anterioară, *A. Macedonski, Prospettive critiche di ieri e di oggi* (Napoli, E.L.I., 1969).

„În echilibru între adeziunea la forme și conținuturi moderne de gîndire și profundul sentiment al apartenenței la destinul creator al neamului propriu, poezia și estetica lui Blaga exprimă în manieră sintetică agerimea unui spirit original care ilustrează în chip demn contribuția culturii române la patrimoniul artistico-filozofic universal. Dincolo de orice limitare spațio-temporală creația lui L. Blaga trebuie să fie considerată în lumina valorilor ei intrinseci, izvorîte din cuceririle calitative și din direcțiile revoluționare pe care ea le imprimă acumulărilor gnoseologice proteiforme strînse într-un vast cîmp intelectual și în tradiția unui popor ce așteaptă încă să-și facă simțită vocea în lume."

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceste preveniri, Nicoletta Corteanu Loffredo trece la subiectul său tratat în două părți aproximativ egale. Întîia parte, *Artă, mister, revelație,* expune formația personalității psihice și artistice a lui Lucian Blaga, estetica și teoria inconștientului creator, dimensiunea istorică, limba și concepția, simbologia și folclorica, influențele străine și apriorismul românesc în opera sa, apoi apropierile de concepțiile lui Jung și Bachelard. A doua parte are subtitlul *Poezie, mister, revelare* și se ocupă de simboluri, mit și gîndire în lirica lui Blaga în trei subcapitole : Sentimentul Divinității în viziune cosmică sau cunoașterea divină în potență umană ; Iubire umană în potență divină sau sentimentul iubirii în viziune cosmică ; Iubire, viață și moarte, în ritmul supremei integrări. În concluzii se analizează cîteva din cele mai autorizate opinii critice românești despre poezia lui Lucian Blaga.

Interesul primei părți stă, desigur, în stabilirea, dacă nu a unor înrîuriri directe asupra lui Blaga, cel puțin a unor analogii cu C. G. Jung și mai ales cu G. Bachelard, cu toate că pe acesta din urmă Blaga nu l-a cunoscut. Probabil că poetul a reținut din cartea lui Jung, *Wandlungen und Symbole der Seele,* teoria asupra miturilor văzute ca niște visuri colective de un profund simbolism sau ca niște mesageri ai inconștientului, iar din lucrarea *Psychologische Typen* (1937) clasificarea tipologică extrovertit-introvertit condiționată și de alte patru funcții sufletești principale (senzație, gîndire, sentiment, intuiție). În ceea ce privește pe Bachelard, autoarea vede apropieri cu Blaga, relativ la filosofia inconștientului creator, dar și deosebiri. Bachelard definește poezia o fenomenologie a spiritului *(Poétique de l'espace,* 1957), dar o situează în limitele conștiinței, nu ale inconștientului, ca Blaga. La Blaga există un determinism cauzal, interior, la Bachelard o nedeterminare imaginativă. Matricei stilistice și categoriilor abisale, întărite de încărcătura mitică a cuvintelor și colaborarea materiei, la Bachelard le corespund legea celor patru elemente naturale (polivalență elementară ce nu exclude cooperarea altor factori secundari). Alte dife-

Scanned with OKEN Scanner

rențe privind filozofia inconștientului creator la Blaga și Bachelard sînt : sens fantastic — expresiv fantastic ; psihic inconștient — super Es material — super ego uman — Es individual ; substrat psihic — structură psihică ; discontinuitate și multiplicitate ale categoriilor subliminale = expresie a destinului creator uman și a existenței sale în orizontul misterului și al revelației — discontinuitate și multiplicitate ale fenomenului imaginativ = expresie a participării la destinul creator uman, la misterul și armonia cosmică.

Analizînd poezia lui Lucian Blaga, Nicoletta Corteanu Loffredo găsește mai întîi un conflict, mereu reînnoit, între voința de a crede în omniprezența divină și imposibilitatea înfrîngerii limitelor cunoașterii umane. Omul se izbește de marginea gîndului, mare a nimicului. La Jung marea e un simbol al inconștientului, la Bachelard (*L'eau et les rêves*) o invitație de a muri. Eliberarea sufletului (imagine a divinității) nu înseamnă însă la Blaga confundare cu divinitatea. Atitudinea poetului român e de tipul prometeic-cainist. El încearcă disperat să comunice cu Eternul prin probele focului, aerului și pămîntului, perpetuate de tradiția gnostico-pitagoreică, fără să izbutească. Dar scopul artistului nu e de a descifra misterul, ci de a-l augmenta prin forța sa creatoare, de a exprima chintesența arhetipală a existenței. Recunoaștem aici ideea de „daimonion" prin care Goethe înțelegea creatorul, geniul, paradox și antagonist al divinității, căreia nu i se opune nimeni afară de ea însăși. Finalmente, omul oscilează, atras în măsură egală de visul ascensiunii și de abisul tentator. În poezia *Pax magna* limbajul simbolic sugerează drama lui Epimeteu (cunoașterea) care contemplă Pandora (sufletul), dar rămîne singur cu fiica lor Epimeleia (neliniștea), în timp ce Prometeu (forță demiurgică zămislitoare a lumii și a zeilor), cu privirea fixată către interior, centru, sau către acel pasaj strîmt ce poartă spre renaștere, e condamnat să nu găsească pace pe pămînt.

După ce a studiat sentimentul divinității în cunoașterea umană, Nicoletta Corteanu Loffredo se ocupă de viziunea

Scanned with OKEN Scanner

cosmică a sentimentului iubirii la Blaga. Sentimentul erotic e văzut ca o lumină cosmică în stare să orbească lumea (lumină deschisă, ca la Theodor Däubler, din lumina primordială), ca o mare ce se revarsă (simbol al fecundității sau al nemuririi în vechile cosmogonii orientale) ori ca o dezlănțuire de instincte elementare. Bucuria panică de a trăi și iubi se exprimă într-un cîntec ale cărui note se găsesc în întregul univers. Iubita se identifică pămîntului, Terrei, ca și în miturile primitive ale măritișului dintre cer și mama universală, Gea. Omul devine un demiurg în momentul în care își depășește limitele materiale, răspîndind, în sens creator, în jurul său și al altora, acea iubire sublimă care este, la un loc, viață și dincolo de viață. Arderea pe care poetul o cere iubitei nu indică un simplu impuls erotic. După Bachelard (*La psychanalyse du feu*, 1937), „iubirea, moartea și focul sînt unite în același moment. Prin sacrificiul său în inima flăcării, efemerul ne dă o lecție de eternitate".

În fine, iubirea, viața și moartea, aspecte fundamentale ale unității existențiale înțeleasă ca parte integrantă a macrocosmosului, constituie cel de-al treilea subcapitol al eseului despre poezia lui Lucian Blaga. Pentru poetul român, viața semnifică mai presus de toate iubire și iubirea e flacăra eternă a supremei combustii, promisiunea nemuririi și a continuității spirituale, în timp mitic sau, cum scrie același Bachelard, în *Psihanaliza focului*: „Focul e viața, viața e focul". Contracțiile între carne și spirit, de esență sau de structură, se rezolvă, ca prin farmec, într-o sinteză dialectic-afectivă ce are în centrul său cultul zeului Eros. Magia iubirii transfigurează în egală măsură viața, moartea, realitatea telurică și spiritualitatea divină a sufletului, topindu-le într-un element unic, inserat în ritmul armonios al devenirii cosmice. Natura și divinitatea, existența materială și cea ezoterică, revelă astfel numitorul lor comun, ridicat la puterea universală.

Nicoletta Corteanu Loffredo oferă în eseul său traducerea impecabilă a 18 poezii din opera lui Lucian Blaga

Scanned with OKEN Scanner

excelent analizate. Concluzia sa finală este că „validitatea universală a liricii lui Blaga și rolul său de ghid pe care pînă azi îl deține în dezvoltarea poeziei române moderne se datoresc genuinității esenței sale și bogăției valorilor umane, spirituale și intelectuale, pe care ea le conține și exprimă într-un limbaj ce vorbește simultan inimii, sufletului și minții. Mesajul ei deschis către toate generațiile umanității, cum se exprima cineva e demn de a figura în patrimoniul artistic internațional".

☆

Se cunoaște interesul lui Blaga pentru lirica universală, veche și modernă, egipteană, chineză, greacă, persană, franceză, italiană, germană, rusă, spaniolă, maghiară etc. din care în 1957 el însuși publica o culegere de traduceri *(Din lirica universală, E.S.P.L.A.)*.

„N-am intenționat — scria el atunci — să dau, cu această culegere, o antologie a poeziei lirice universale. Citind și recitind stihuri cîntate în vechiul Egipt, în antichitatea greacă sau chineză, în pădurile negre din străfundurile Africei, subt cerul italic sau galic, s-a ivit în mine dorința arzătoare de a anexa și de a asimila graiului nostru o seamă de poezii, dintre cele mai frumoase ale literaturii universale. Nu m-a interesat numărul. M-au interesat doar caratele."

O culegere recentă *(Din lirica engleză,* București, Univers, 1970) publicată de Dorli Blaga dă la iveală traduceri făcute de poet în colaborare cu soția sa, Cornelia Blaga, din 27 de autori (Anonim, Michael Drayton, Christopher Marlowe, William Shakespeare, Ben Jonson, William Blake, William Wordsworth, John Keats, Elizabeth Barrett Browning, Matthew Arnold, Francis Turner, George Meredith, Thomas Edward Brown, Walter Pater, Wilfrid Scawen Blunt, Francis Thompson, Mary Elizabeth Coleridge, William Butler Yeats, Laurence Binyon, William Henry Davies, Walter de la Mare, John Masefield, James Joyce, James Stephens, John Drinkwater, Thomas Stearns Eliot, Cecil Day Lewis). Dacă la aceștia adăugăm pe Thomas Hardy și pe americanii Edgar Allan Poe și Walt Whitman,

Scanned with OKEN Scanner

numărul poeților de limbă engleză traduși de Lucian Blaga se ridică la 30, iar al poeziilor la 47.

Deși tălmăcirile de poezii sînt, vorba lui Arghezi, „schelete cu ciorapi", în cazul că nu sînt re-creații, iar acestea din urmă au de multe ori o prea îndepărtată legătură cu originalul, traducerile lui Blaga izbutesc să fie adesea echivalențe, să păstreze adică, în versiune, modelul, investindu-l într-o nouă expresie, proprie nu numai limbii, dar și poetului care l-a interpretat. Nu vom alege desigur nici sonetele sau fragmentele de piese din Shakespeare, prea celebre, în formularea lor originală (de exemplu distihul final din sonetul XVIII : „So long as men can breathe, or eyes can see,/So long lives this, and this gives life to thee" ; „Oameni cît timp vor respira sub stele —/tu vei răzbi, trăind în versurile mele"), nici faimoasa *La belle dame sans merçi* sau *Odă la o urnă grecească*, *Ode on a Grecian Urn* de John Keats (din care un vers sună totuși atît de în spiritul poetului român : „Heard melodies are sweet, but those unheard/Are sweeter" ; „O dulce-i melodia auzită, mai dulce totuși/aceea care nu s-aude") și desigur nici prea specifica baladă scoțiană *Sir Patrick Spens*, cîntecul lui Christopher Marlowe *The Passionate Shepherd to his Love* (Păstorul către iubita sa), oda lui Ben Jonson *To Celia*, prefața lui William Blake la *Jerusalem* (de notat că Blaga mai traduce din Blake două din *Cîntecele inocenței*, neuitînd *The little black boy*), poemul *Omul mării părăsit (The Forsaken Merman)* de Matthew Arnold sau sonetul „from the Portuguese" al Elizabethei Barret Browning. Mai potrivite gustului și inspirației lui Blaga însuși ni se par cîteva poeme simple, precum *Îmi saltă inima (The Rainbow)* de William Wordshworth, *Eutopia* de Francis Turner, Palgrave și *Grădina mea (My Garden)* de Thomas Edward Brown, pe care ne permitem s-o citățm în original :

A Garden is a lovesome thing. God wot !
Rose plat
Fringed pool.
Fern'd grot —

Scanned with OKEN Scanner

The veriest school
Of peace ; and yet the fool
Contends that God is not —
Not God ! in gardens ! when the eve is cool ?
Nay, but I have a sign ;
'Tis very sure God walks in mine.

În traducerea lui Lucian Blaga :

Un lucru vrednic de iubire e grădina
Un petic de pămînt cu roze,
o baltă cu margini ca lumina,
o grotă de ferigi, suflet s-aline.
Adevărată şcoală-a păcii.
Şi totuşi nebunul mai susţine
că Dumnezeu nu este.
Aud ? Nu este Dumnezeu ? Prin grădini ?
Cînd seara-i răcoroasă ?
Cum ? Dar am un semn ! Mai multe, da !
Ba eu sînt foarte sigur
Că Dumnezeu se plimbă în grădina mea.

Trecînd peste William Butler Yeats şi Thomas Stearns Eliot, poeţi prea personali spre a fi echivalaţi în românește, o corespondenţă sau poate mai curînd o re-creaţie obţine Blaga interpretînd *Rivalii* autorului prozei fantaziste *The Crock of Cold*, James Stephens (1882—1950) :

O pasăre la răsărit
S-auzea pe-un pom cîntînd
că pe iarbă este rouă
şi pe luncă este vînt.
Dar nu ascultam la ea
căci nu mie îmi cînta.

Eu nu ascultam la ea
căci nu mie îmi cînta
că pe iarbă este rouă
şi pe luncă este vînt.
Eu cîntam cîntare nouă
dulce tocmai ca şi ea.

Eu cîntam cîntare nouă,
dulce tocmai ca şi ea,
că pe iarbă este rouă

Scanned with OKEN Scanner

și pe luncă este vînt.
Astfel n-ascultam la ea
cînd pe arbore cînta.

Indiferent cum sună originalul, pe care nu-l cunosc, traducerea lui Blaga mi se pare nu numai un exercițiu de virtuozitate, dar și un exemplu de magistrală folosire a metricii populare în exprimarea unei idei poetice de care numai Eminescu (în *Ce te legeni...* și *Revedere*) mai era capabil.

Scanned with OKEN Scanner

SENTIMENTUL DORULUI ÎN POEZIA HISPANO-PORTUGHEZĂ-ROMÂNĂ

Comparatismul românesc despre care se face un mare caz (a apărut și o Istorie a comparatismului în România !) e sublim, dar, vorba lui Caragiale, lipsește cu desăvîrșire. Se publică și se republică niște biete principii pe care nu le citește nimeni și se amînă mereu trecerea la studii aplicate, probabil pînă cînd actualii comparatiști vor învăța limbile și literaturile pe care urmează să le compare, după ce s-au îndoctrinat românește cu Paul van Tieghem. În acest context, Elena Bălan-Osiac ne oferă interesanta lucrare *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză* (Minerva, seria „Confluențe", 1972), versiunea românească a tezei sale de doctorat susținută la Universitatea din Toulouse în 1970, *La solitude nostalgique dans la poésie espagnole, portugaise et roumaine*.

S-o spunem de la început, cartea Elenei Bălan-Osiac este o lucrare foarte informată a unei eminente cercetă-

toare în domeniul lingvistic și literar româno-hispano-lusitan, poate chiar a singurei persoane bine orientate astăzi la noi în acest domeniu. Firește, lucrarea nu este întîia în materie, dar este prima care unește cele trei arii literare (spaniol, portughez și român) într-un studiu comparatist. „Singurătatea nostalgică" a fost investigată întîi în poezia portugheză de Carolina Mihaelis Vasconcellos, într-o lucrare apărută la Porto în 1911 : *A Saudade na poesia portuguesa*. Karl Vossler, ilustrul romanist, se ocupa de același sentiment al solitudinii care are asemănări cu germanul *Sehnsucht* și românescul *dor*, în studiul apărut la München în 1940, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. În *Impresii asupra literaturii spaniole* (București, 1946), G. Călinescu consacră un capitol sentimentului de „soledad", înrudit, după opinia sa, cu dispoziția nostalgică din românescul „dor" sau românească „jele". În fine, în 1962 Biruta Ciplijauscaite și-a publicat la Madrid teza sa de doctorat *La Soledad y la poesia española contemporànea*.

„Eforturile de reconsiderare a termenului de *soledad* depuse de învățați de renume mondial (ca Menéndez Pelayo, Rodrigues Marin, Ortega y Gasset), observă Elena Bălan-Osiac, au fost îndreptate în direcția echivalării întru totul a termenului de *soledad* cu a *saudade* portugheză, insistîndu-se asupra sensului psiho-sentimental de nostalgie, regret, tristețe, îmbinată cu o notă de speranță. Cu mult timp înainte de a fi abordată din punct de vedere teoretic, această identitate de conținut, nuanțele obiectiv-subiective ale sferei afective a cuvîntului au fost frecvent prezente în diverse opere literare, în așa fel încît întîlnim adesea nu numai o *durere nostalgică*, ci chiar un *tormento* de nostalgie, un chin, un zbucium pricinuit de la *soledad*..."

Vossler era de părere că termenul apare ca o creație literară sugerată de lirica gallego-portugheză medievală, ca un produs prin urmare livresc, capabil însă să cuprindă profunzimi pînă la disperare, întocmai ca și portughezul *saudade*, a cărui caracteristică este, după alții, complexitatea și extrema varietate de nuanțe și contraste. Se poate *morer de saudade*, muri de *soledad* sau de *dor*.

Scanned with OKEN Scanner

Ținînd seama de polisemia termenului, singurătate nostalgică în cele trei limbi (saudade-soledad-dor), Elena Bălan-Osiac încearcă să stabilească în lucrarea sa diverse analogii între texte de poezie populară și cultă, fără a căuta neapărat influențe sau origini comune, dar pledînd în sensul unor înrudiri create de condiții de viață asemănătoare, proprii teritoriului Romaniei.

Deosebit de interesante și demne de reținut ni s-au părut analogiile dintre diferiți reprezentanți ai poeziei culte, portughezi, spanioli și români. Dorul condiționează dragostea și invers, zice Nicolae Văcărescu : „A simți fără-a dori/Mă mir ce simțire-o fi", la fel cu portugheza Amélia Vilar în *Amores* : „Saudade, quem nao te sente,/ Não pode falar de amor" („Dorule, cine nu te simte/Nu poate vorbi de iubire").

Nostalgia lui Eminescu după copilăria pierdută, din *Trecut-au anii*, și *O, rămîi...* o exprimă și poetul portughez João Maria Ferreira („Da minha infância adorada/ já passada,/tenho saudades sem fim" — „De copilăria-mi adorată/de-acum trecută,/mi-e dor fără de sfîrșit"), după cum visurile, iluziile, aspirațiile contrariate de dragoste ale lui Eminescu le exprimă José de Espronceda în *El diablo mundo*, ori Gustavo Adolfo Bécquer în *Rimas y leyendas*. Avem a face cu derivatele dorului, cu „dorința" lui Eminescu, acea „eterno e insaciabile mi deseo" a lui Espronceda, acea sete de absolut care rămîne himeric, nălucă deșartă de ceață și lumină, „vano fantasma de niebla y luz" a lui Bécquer.

Ce sînt dorurile, saudades, se întreabă poetul portughez Enrique Paço D'Arcos, spre a răspunde : „Umbre fugare/pe care în zadar vrem să le ajungem, în zadar ;/ Umbre călătoare prin nopțile geroase/În ascunzișurile fără de lumină ale inimii..."

La fel vorbește Octavian Goga : „Dorurile mele/N-au întruchipare/Dorurile mele-s/Frunze pe cărare/Spulberate și strivite/Frunze pe cărare".

Poetul român care, după Elena Bălan-Osiac, a exprimat cel mai profund sentimentul de dor văzut ca o chin-

Scanned with OKEN Scanner

tesență a sufletului național este Lucian Blaga. Volumul său de versuri *La curțile dorului* (1938) seamănă cel puțin ca titlu cu volumul poetului portughez Antonio Sardinha din 1922, *Na corte da Saudade*. La Blaga toate dorurile se topesc într-un singur dor, dorul-dor, „cîntat pentru el însuși ca stare fără obiect", inefabilă : „Cel mai adînc din doruri/e dorul-dor/Acela care n-are amintire/Și nici speranță, dorul-dor/Pe-un drum se duce dorul-dor/pe-un drum/ce dincolo de orice călător/mai are-o prelungire/ Nesfîrșit e dorul-dor/Bate-n calea tuturor".

Poezia e comentată superior de Elena Bălan-Osiac :

„... Parafrazînd celebrul vers al lui Unamuno : prensa el sentimiento y siente el pensamiento (gîndește sentimentul, iar gîndirea simte), am putea spune despre Blaga că ceea ce filozoful simțea cu rațiunea, poetul gîndea cu inima...

Din punct de vedere morfologic, dorul-dor din această poezie poate fi considerat un superlativ absolut, formă puțin obișnuită în limba română și mai ales puțin cercetată, deși este foarte veche și prezentă în vorbire chiar în zilele noastre. Această formă, este drept, o întîlnim mai ales în limbajul popular în sintagmele omul-om, pomul-pom, însemnînd autentic, adevărat, de esență pură. Superlativul acesta cu un mare rol afectiv și expresiv se obține prin repetarea aceluiași cuvînt în forma lui nearticulată : dorul-dor.

Pe plan filosofic, dorul la Blaga pare a fi comparabil cu un destin implacabil ce poartă ființa umană pe un drum cu o misterioasă „prelungire". Sentimentul acesta care urmărește omul pînă și dincolo de viață este fără de început și fără de sfîrșit, după cum ne sugerează Blaga într-o formulă poetică de o mare profunzime. Privită cu atenție, această poezie pare să aibă solemnitatea versetelor biblice și concentrația aforistică a inscripțiilor pe piatră. Poetul ne lasă impresia că toți termenii de comparație cu privire la dor s-au tocit, s-au epuizat și, deci, se simte obligat să compare noțiunea cu propria ei esență. Astfel se realizează o metaforă simbolică cu o imensă sferă de cuprindere, o metaforă aproape ilimitată, infinită..."

Alt capitol al lucrării analizează solitudinea și nostalgia în poezia solitarilor și a dezrădăcinaților, cea dintîi mai puțin frecventă în literatura română, cea de a doua, dimpotrivă, foarte răspîndită în poezia populară și cultă încă de la începuturile literaturii moderne, configurată

precis în vremea sămănătorismului mai ales, la poeţii ardeleni Coşbuc, Iosif şi Goga. Un „alean" de înstrăinare specific exprima departe de ţară în *La curţile dorului* Lucian Blaga însuşi : „De ceasuri, de zile veghez/pe-un galben liman portughez.../Doinind aş privi şapte ani/Spre cerul cu miei luzitani/De nu m-ar găsi unde sînt/neliniştea morii de vînt,/De nu aş pieri, supt de-un astru/văzut-nevăzut, în albastru".

Lucrarea Elenei Bălan-Osiac este una din puţinele contribuţii remarcabile româneşti de literatură comparată din ultimii ani.

Scanned with OKEN Scanner

PANAIT ISTRATI
CAVALER MODERN RĂTĂCITOR

Cartea lui Alexandru Oprea, *Panait Istrati. Un chevalier errant moderne. Dossier de la vie et de l'oeuvre*, versiune franceză de Magdalena Sachelarie (Bucarest, Les Editions Eminescu, 1973), este o ediție revizuită sub raport documentar și critic a monografiei aceluiași, apărută în limba română în 1964. Autorul a beneficiat de noi lucrări apărute între timp sau de care n-a putut lua cunoștință prima dată despre viața și opera lui Panait Istrati, precum : *La verdadera tragedia de Panait Istrati* (Santiago de Chile, 1938) de Eleni Samios (Kazantzaki), *Days and Nights with Panait Istrati* (New York, 1940) de Isac Horovitz, *Panait Istrati, vagabond de génie* (Paris, 1968) de Edouard Raydon, *Le dissident* (Paris, 1968) de Eleni N. Kazantzaki, *Panait Istrati. Un chardon déracine* (Paris, 1970), teză de doctorat în litere de Monique Jutrin-Klener. În general se

Scanned with OKEN Scanner

poate spune că în noua sa lucrare Al. Oprea atenuează acuzațiile aduse scriitorului în 1964, privește pe Istrati cu mai multă îngăduință și încearcă să explice cu mai multă înțelegere aventura sa intelectuală.

Lucrarea, în actuala formă de peste 300 de pagini, păstrează metoda primei ediții, expunînd, ca în monografiile lui Ermilov sau Gura, „drumul vieți și creației" scriitorului, adică făcînd permanent legătura dintre biografie și operă, înfățișate cronologic, alternativ.

Un merit de necontestat al lucrării este de a se fi sprijinit în narațiunea biografică numai pe date și fapte atestate documentar, iar în analiza operei literare și publicistice a lui Panait Istrati, de asemenea, numai pe ce a putut descoperi și citi. Autorul a adus numeroase și importante contribuții de ordin documentar, scoțînd la iveală activitatea de militant pe teren social a lui Panait Istrati, risipită în presa românească, și a lămurit sensuri ale concepției sale literare și politice, extrăgînd tot ceea ce se putea extrage din corespondența scriitorului cu prietenul și sfătuitorul său Romain Rolland.

Deși, după opinia noastră, nu în chipul cel mai potrivit alcătuită (alternarea biografiei cu analiza operei are dezavantajul că fragmentează sinteza, lăsată pînă la urmă pe seama cititorului), lucrarea este în genere bine proporționată, atenția autorului fiind îndreptată totuși mai mult în direcția expunerii vieții și activității social-politice a scriitorului. Din cele douăsprezece capitole, numai patru privesc exclusiv opera literară, iar din cele 306 pagini numai o treime și ceva sînt rezervate studiului operei. Analiza operei literare, întreprinsă după procedeele obișnuite, didactice, atinge multe din problemele exegezei, lăsînd totuși în suspensie destule chestiuni de structură și de comunicare. Lipsește în întregime studiul limbii lui Panait Istrati, al stilului său, ca și cum faptul că Panait Istrati a scris exclusiv în limba franceză n-ar avea nici o importanță. Lipsește de asemenea o încadrare a scriitorului în literatura franceză. Consider că nu ar fi fost de

Scanned with OKEN Scanner

prisos să se arate cum tratează critica și istoria literară franceză opera lui Panait Istrati, de pildă René Lalou, apreciindu-i doar romanul *Maison Thüringer,* R. M. Albérès, pomenindu-i numai cartea scrisă în colaborare cu Josué Jéhouda (în cea mai mare parte de acesta din urmă), *La famille Perlmutter,* Henri Clouard, făcîndu-i grave obiecții stilistice, Paul Guth, citîndu-l în dependență de Zola, Paul Adam ignorîndu-l, Bédier-Hazard-Martino, acordîndu-i doar pictura unor „aspre și mișcătoare tablouri de moravuri".

Nu am fost satisfăcut de interpretarea unor opere ca *Kira Kiralina,* unde nu se pune în evidență tema esențială : căutarea zadarnică a inocenței pierdute, sau *Țața Minca,* a cărei temă e aproape o teză : plăcerile sînt egoiste, suferințele conduc la altruism, teză ce comportă o discuție asupra posibilității de absorbție a eticului în literatură, cît și asupra limitelor literaturii de caracter pedagogic.

Nu mă împac cu paralela Istrati — Camil Petrescu, deoarece eroii lui Istrati sînt lipsiți de reprezentarea ideii, nu-și pun problema absolutului în semnul imperativelor categorice, fiind mînați doar de miraje și neliniști de alt ordin, fără substrat transcendental. Alexandru Oprea combate el însuși opinia cuiva (și în critica străină raportarea la Camus a devenit un clișeu) care încearcă să identifice la Istrati alienarea de tip existențialist, ori absurdul, dar nu confruntă la rîndul său pe Istrati cu autori ai vremii sale, pe care i-a cunoscut și frecventat, ca, de pildă, cu un Céline și al său *Voyage au bout de la nuit* (1932), de o mentalitate nu o dată apropiată prin inconformismul ei radical de formula „omul care nu aderă la nimic". De altfel, eticheta de „chevalier errant moderne" pe care Alexandru Oprea o așează pe numele autorului *Mediteranei* ni se pare unilaterală, ba chiar cu totul nepotrivită pentru cel care a scris *Kira Kiralina, Unchiul Anghel, Codin* și *Nerantula.*

Apreciind totuși pozitiv valoarea documentară și uneori chiar exegetică a lucrării lui Alexandru Oprea, mă des-

Scanned with OKEN Scanner

part de pledoaria sa în favoarea considerării lui Panait Istrati drept scriitor român. Este adevărat că opera lui Panait Istrati se inspiră din realităţi în cea mai mare parte româneşti şi că aceste realităţi sînt privite cu ochi şi suflet românesc. Este adevărat pe de altă parte că Istrati era român, născut în România şi reîntors după o lungă peregrinare în solul natal, unde a murit. Dar pentru stabilirea naţionalităţii unei opere nu aceste lucruri contează, ci limba în care opera a fost gîndită şi scrisă. Ori opera lui Panait Istrati, aceea prin care el rămîne în literatură, a fost scrisă în întregime în limba franceză. Istrati însuşi a declarat o dată că, hotărîndu-se să scrie în limba franceză, n-a mai putu scrie româneşte şi că mai tîrziu a renunţat definitiv să scrie în limba română. Este foarte posibil ca bucăţile literare din volumul *Trecut şi viitor* să fi fost iniţial scrise tot în limba franceză, fiindcă versiunile lor franceze sînt superioare, rezultat care nu trebuie pus neapărat pe seama prelucrării lor în momentul traducerii, deoarece traducerile în limba română a operelor scrise întîi în limba franceză sînt întotdeauna inferioare originalului, n-au niciodată farmecul lui. Cum a scris Panait Istrati în limba franceză era o problemă pe care Alexandru Oprea trebuia să şi-o pună şi să ne dea un răspuns. Dar chiar şi fără acest răspuns integrarea lui Panait Istrati în literatura română rămîne imposibilă. Ce comparaţie s-ar putea face între el şi Sadoveanu, între el şi Gala Galaction, între el şi Rebreanu, între el şi Agârbiceanu ? Absolut nici una. E ca şi cum am compara pe Alexandre Dumas-père sau Jules Verne, autori între altele şi ei de opere cu subiect românesc, şi Ioan Slavici sau Victor Ion Popa. Nici o analogie între stilul lui Panait Istrati şi stilul lui Sadoveanu nu e posibilă, după cum nici o analogie nu se poate stabili între stilul lui Mihai Ralea şi Paul Morand (autor şi el al unei opere cu subiect românesc intitulată *Bucarest*). Dar Panait Istrati nu poate fi numit nici scriitor franco-român, fiindcă nu a scris în mod egal în limba franceză şi română, iar versiunile ro-

Scanned with OKEN Scanner

mânești ale operei franceze, parțial datorite lui, sînt servile, fără intenția stilistică a recreerii. Putem să-i spunem, dacă vrem, scriitor francez de origine română sau scriitor român de limbă franceză, adică așa cum majoritatea criticilor și istoricilor literari francezi și români îl numesc.

Monografia lui Alexandru Oprea e superioară biografiei lui Edouard Raydon și mai solidă decît studiul întreprins de Monique Jutrin-Klener. Mă întreb totuși va sluji versiunea franceză a Magdalenei Sachelarie la răspîndirea peste hotare a unei noi opinii ? Traducerea fiind prea literală, nu literară, ne îndoim. Ar fi fost de dorit ca versiunea franceză să fi fost făcută de un francez, cunoscător al lui Istrati, la Paris.

Scanned with OKEN Scanner

BRÂNCUȘI ȘI SCRIITORII

Ultima carte a lui Petre Pandrea, *Brâncuși, amintiri și exegeze* (1968), este, alături de o spectaculoasă evocare a marelui sculptor român, un eseu asupra artei moderne și în același timp un manual de morală practică, asemănător celui al lui Tudor Arghezi.

Pe autorul complexului urbanistic de la Tg. Jiu dedicat memoriei eroilor din primul război mondial, Petre Pandrea, mai mic cu 28 de ani (născut deci în 1904), l-a cunoscut personal la București și la Paris și, cum a făcut Eckermann cu Goethe sau Rilke cu Rodin, i-a memorat figura și gîndurile, acele *dicta memorabilia* ori acele *Tischreden* de care amintesc și cei mai autorizați monografiști, precum V. G. Paleolog și Carola Giedion Welckner și romancierul român de limbă americană Peter Neagoe în scrierea-i postumă, inspirată din viața lui Brâncuși, *The Saint of Montparnasse* (Chilton Books, Philadelphia și New York, 1965).

Interesante însemnări despre Brâncuși se află în *Notes et Contrenotes* de Eugen Ionescu. Relațiile sculptorului cu atîția scriitori și artiști de întîia mărime din prima jumătate a secolului nostru stîrnește și curiozitatea și mîndria oricărui român. Autorul păsării măiastre a fost amic cu Matisse și Modigliani, cu Erik Satie, cu Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau și Ezra Pound, în sfîrșit cu James Joyce, căruia i-a desenat cîteva chipuri, provocînd o replică în *Finnegans Wake,* unde columna fără sfîrșit este parodiată sub denumirea de *hierarchitectitiptopplof-tical.*

Artistul de geniu a rămas toată viața un țăran, ceea ce nu l-a împiedicat totuși să fie un „homme du monde" și chiar un „prince-paysan", un oltean, cum îl caracterizează Petre Pandrea „de soi mandarinal și european", cîteodată un „leu salonard" (Salonlöwe), stîrnind furia femeilor, ca de exemplu a acelei faimoase jurnaliste Peggy Guggenheim care l-a făcut „padișah cu harem la Paris" sau negația totală a pretinșilor oameni de gust, ca de pildă Jean Cassou, pentru care Brâncuși nu-i decît un țăran de la Dunăre „cu iluminări bruște și fără bibliotecă". În concepția lui Petre Pandrea, sculptorul a fost un adept al stoicismului, al unei filozofii agonale în sensul de „bătălie dreaptă cu *fair play* pe stadionul vieții" al cuvîntului agonie la elini, concretizată mai ales în aceste maxime :

„Creează ca un dumnezeu. Comandă ca un rege. Muncește ca un sclav.

Toată viața mea am căutat numai esența zborului. A zbura : ce fericire !...

Nu mai sînt de mult pe această lume, m-am detașat de persoana mea. Sînt departe de mine și pășesc printre lucruri esențiale."

☆

Vorbind de Brâncuși în ale sale *Notes et contrenotes* Eugen Ionescu citează *Un barbare en Asie* fără să dea numele autorului. Este opera poetului francez de origine

Scanned with OKEN Scanner

belgiană Henri Michaux, exponent al unui anumit tip de poezie, care așează limbajul grafic, compus din figuri „filiforme" în *Meidosems*, mai presus de limbajul verbal (desenele acompaniază la el textul în sensul muzical sau chiar cinematografic al termenului). Despre poezia și proza lui Henri Michaux vorbește în *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, 1960, elogios, Gaëtan Picon, și, ceva mai reținut, în *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, 1964, Pierre de Boisdeffre. Contestat de Marcel Raymond, scriitorul era „descoperit" în 1942 de André Gide *(Decouvrons Henri Michaux*, Gallimard). La această dată, Michaux (născut la 24 mai 1899 la Namur, în Belgia) era autorul unui număr de 16 volume, primul, *Cas de folie circulaire*, datînd din 1922, iar ultimul, *Au pays de la Magie*, din 1941. A făcut numai studii secundare, a fost matelot, negustor, repetitor într-un colegiu de provincie, secretarul lui Jules Supervielle, secretar de editură etc. Stabilit la Paris în 1924, a intrat în relații amicale cu pictorii suprarealiști Klee, Max Ernst, Chirico. În 1927 cînd publică *Qui je fus*, voiajează în Ecuador, iar din 1928 pînă în 1937 în Turcia, America de Sud și de Nord, Portugalia, Africa, India, Japonia și China. Rezultatele unora dintre aceste călătorii le consemnă în *Ecuador* în versuri (1929) și *Un barbare en Asie*, reportaje (1932). Se știe că în 1933 maharajahul din Indor comandase lui Brâncuși un „templu al mîntuirii", că sculptorul întocmise macheta edificiului și că în 1937 s-a dus în India pentru a-l realiza, dacă, îmbolnăvindu-se, maharajahul n-ar fi sistat antrepriza. Să fie o aluzie la aceste împrejurări în *Un barbare en Asie*? Michaux nu ieșea de fapt din el însuși, descrie *Mes propriétés* (1930), *La nuit remue* (1934), *Le lointain intérieur* (1938), propriul său infern *(Plume*, 1938) asemănător celui al lui Ieronimus Bosch, Lautréamont, Kafa, Samuel Butler, Jarry. De notat că în 1937 Henri Michaux s-a apucat, fără studii de specialitate, să picteze. În 1939 a făcut o călătorie în Brazilia, dar *Au pays de la Magie* conține relațiuni imaginare, ca și *Voyage en Grande Garabagne* (1936). Nici călătoria în

Scanned with OKEN Scanner

Egipt, în 1947, nu e narată memorialistic, autorul fiind în această perioadă mai ales poet (*Epreuves, Exorcismes,* 1945 ; *Apparitions,* avec des dessins de l'auteur, Paris, Edit. du Pont du Jour, 1946, *Meidosems,* avec treize lithographies de l'auteur, Paris, Edit. du Pont du Jour, 1948). În 1948 soția poetului (se căsătorise în 1942) moare în urma unui oribil accident (arsă de vie). Întîmplarea are asupra lui Michaux o influență considerabilă. Publică *Poésie pour pouvoir* (1949), *Passages* (1950), *Mouvements,* album de dessins accompagnés des textes (Paris, Gallimard, 1951), *Face aux verrous* (1954). Din 1950 face experiențe de expresie grafică mai ales în tuș, iar din 1956 se dedă sistematic la experiențe halucinogene cu un alcaloid derivat din mescalină, substanță întrebuințată de mexicani spre a se „diviniza". Drogarea cu mescalină o practicase mai înainte Aldous Huxley, cu rezultatul a două cărți : *The Doors of Perception* (1954) și *Heaven and Heel* (1956). Sub impresia mescalinei, Michaux va scrie *Misérable Miracle* (Monaco, Edit. du Rocher, 1956) și *L'Infini turbulent* (Paris, Mercure de France, 1957). Această din urmă scriere în care ni se spune că infinitul („perversul și satanicul infinit, oribilul infinit") poate fi abordat în trei moduri (pur, diabolic și demențial), prin intermediul mescalinei, a deziluzionat pe medicul Ion Vitner, care în 1957 a luat poziție în „Gazeta literară" împotriva lui Henri Michaux, fără să știe că scriitorul protestase în decembrie 1943 (vezi R.-M. Albérès, *L'aventure intellectuelle du XX-e siècle,* Paris, Albin Michel, 1963. p. 288) împotriva stării deplorabile în care fascismul tîrîse umanitatea :

„Pe unii îi seceră moartea. Închisoarea, exilul, foamea, mizeria, pe alții. Ne-au străbătut săbii de fioruri, ne-au traversat abjecția și viclenia. Cine pe solul nostru mai primește sărutul bucuriei pînă-n fundul inimii ? Nu mai place ziua, urlă. Nu mai place noaptea, bîntuită de griji. O mie de voci amuțite. Nici un glas de reazim. Ne obosește pielea de paloarea feții".

În 1945 Michaux declara în *Exorcismes* că scrie pentru „a ține la distanță forțele ostile ale lumii înconjurătoare",

„par hygiène“ şi „pour en sortir“. Poezia sa (ultimul volum, *Vents et Poussières*, e din 1962) e în chip obişnuit compusă din strigăte şi blesteme împotriva unui univers absurd, de coşmar din care încearcă să se salveze prin creaţie. Două exemple din *Epreuves :*

Guerre de nerfs
de terre
de rang
de race
de ruines...
Comme un fou qui pèle une huître rit
je crie
je crie
je crie stupide vers toi
Si quelque chose tu as appris
à ton tour maintenant
à ton tour Lazare !

*

Immense voix qui bois nos voix
immense père reconstruit géant
par le soin, par l'incurie des événiments
Immense Toit qui couvre nos lois
nos joies
qui couvres chats et rats
Suffit ! ici on ne chante pas
Tu n'auras pas ma voix, grande voix
Tu n'auras pas ma voix, grande voix
Tu n'en passeras, grande voix
Toi aussi tu passeras
Tu passeras, grande voix.

Poet al sfîşierilor lăuntrice, rebel, de imprecaţii, Michaux nu se sfieşte să inventeze cuvinte, să amestece grotescul cu suavul, grosierul cu candidul.

Scanned with OKEN Scanner

JURNAL DIN RIGA

7 februarie 1973. Sosire dimineața la Riga, capitala R.S.S. Letone, după o călătorie de o noapte, din Moscova. Prima surpriză. Aici în nord, la sute de kilometri de București, e o vreme de sfîrșit de martie, deși rîul Daugava e parțial înghețat. Ne instalăm la Casa de creație „Janis Rainis" a scriitorilor letoni, noi cei din România (Barbu Cioculescu, Ion Horea, Horia Zilieru, și Hans Liebhardt) împreună cu poeții moscoviți care ne-au însoțit (Rimma Kazakova, Vladimir Ognev, Stanislas Kunjaev, Kiril Kovaldzi). Casa de creație e la Dubultos, pe țărmul Balticei, la 20 de km de Riga, în stațiunea balneară de renume internațional, de iarnă și de vară, o Sinaie maritimă cu pini, arbori ai prieteniei în limbaj local. Privesc de la fereastra etajului opt a hotelului marea de culoare gri-verde în care se topesc fulgi fragili de zăpadă aduși de un nor cenușiu ce ascunde pentru o clipă soarele. Mica plajă, pădurea și acoperișurile vilelor sclipesc curînd în razele învingătoare ale astrului zilei.

Scanned with OKEN Scanner

Alternări de întuneric și lumină, irizări mate de chihlimbar.

Revenim după-amiază la Riga unde arhitectul și dramaturgul Gunars Priede ne arată principalele monumente ale orașului, vechi de aproape opt secole, atestat documentar din 1201, declarat oraș liber în 1561, dependent de Polonia din 1581, ocupat de suedezi în 1621, alipit la Rusia în 1721 (a se observa consecvența cifrei 1 la fiecare dată !), capitală a Letoniei între 1919—1940. Primii locuitori, de origine indo-europeană, letoni, pescari și pădurari, au fost cotropiți de ordinul livonian (teutonic) al gladiferilor în secolul al XII-lea. Mărturisesc că n-am izbutit să aflu din cărți ce sînt exact letonii și dacă se poate vorbi de vreo înrudire între ei și populația slavă a prușilor sau ramura fino-ugrică a estonilor. Se pare că nici limba letonilor nu se aseamănă cu limba estonilor sau lituanienilor cu care au constitut pînă în secolul al XV-lea statul livonian (Letonia și Lituania).

Riga, oraș care a făcut parte împreună cu Hamburgul, Lübeckul, Bremenul și Novgorodul din Uniunea comercială și politică a Hansei, seamănă prin vechile ei case de locuit și străzile înguste cu Sighișoara, prin biserici cu Brașovul, iar prin clădirile mai noi cu Timișoara. (Impunătoare e în primul rînd Catedrala, Domul Rigăi, a cărui construcție a început în 1221 în stil roman de bazilică, spre a se continua apoi în stil gotic și a se termina în stil baroc, vizibil la frontonul nordic. Orga Domului, construită în 1883—1884, are 6 768 tuburi și 127 de registre și este astăzi a doua din lume, după cea de la Köln. Restaurat între 1959—1962, ea este punctul de atracție al iubitorilor de muzică din oraș. Am luat și noi parte la un concert, la orele 20 seara, al maestrului organist din Tallin, Rolfs Usveli, cu un program de Bach (Fuga în sol minor, Partita în do minor, Sonata în re minor, Preludiu și fugă în do major), César Franck (Coral în si minor) și Olivier Messiaen (Două piese). Execuție magistrală, public numeros, predominant tînăr, ascultînd cu atenție în paltoane, solemnitate. Pe aceeași stradă Scarniu, arhitectul

Scanned with OKEN Scanner

Priede ne-a semnalat biserica cu resturi de stil roman din secolul al XIII-lea. Sf. Iacob, Biserica pluristilă Sf. Ioan din secolul al XV-lea — al XVI-lea, biserica Sf. Petru din secolul al XVI-lea cu cel mai înalt turn (120,7 m), Mînăstirea Ekke din secolul XVII, apoi, la oarecare depărtare, Biserica reformată cu portaluri de piatră aduse de la Bremen, în stil baroc, caracteristic începutului celui de al XVIII-lea veac. Turnurile ascuțite ale bisericilor poartă toate cîte un cocoș de aur giruetă, simbol al deșteptării la lumină, cel de pe turnul Catedralei montat în 1776. În apropiere se află școala Domului și monumentul lui Herder, profesor aici între 1764—1769 și care și-a scris la Riga în 1769 faimoasele *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. În general edilii manifestă o deosebită grijă de a păstra specificul arhitectonic al orașului și s-au instituit concursuri și premii pentru restaurarea edificiilor degradate sau amplasarea prin locurile rămase goale a unor construcții noi în stilul celor vechi.

Am trecut pe lîngă Turnul Pulberăriei (sec. XVI), Casa Capetelor Negre (sec. XVI) și Palatul Sovietului Suprem al R.S.S. Letone, operă în stil florentin Renaissance a arhitectului Ianis Baumanis din 1863—1867.

După o vizită la Muzeul de Istorie literară și artă „Ianis Rainis", unde am admirat kobolzii de ceramică ai artistului popular Antons Smutans, mort într-un incendiu în 1972, în vîrstă de numai 45 de ani, drăcușori care i-au plăcut, aflăm, și lui Heinrich Böll, am fost primiți la sediul Uniunii Scriitorilor din R.S.S. Letonă de prozatorul Alberts Iansons care ne-a făcut o caldă manifestație de prietenie și ne-a dat detalii despre istoria și climatul spiritual al Republicii, împărtășindu-ne credința sa în apropierea dintre unele motive ale artei populare române și letone, precum cîntecul lituanian *daina* care ar fi echivalent doinei noastre sau anumite detalii ornamentale de pe covoare și țesături. Letonii, ne-a explicat Alberts Iansons, sînt oameni emotivi, aparent timizi, discreți, mai

Scanned with OKEN Scanner

mult tăcuți (ca Sadoveanu), dar cu o inimă largă. Iubesc mult poezia și au atîta încredere în ea încît speră să contribuie cu ceva la cultivarea sentimentului de dragoste în vederea sporirii natalității pentru moment redusă.

8 februarie. Masă rotundă despre perspectivele poeziei contemporane în biblioteca Casei de creație de la Dubultos. Facem cunoștință cu tinerii poeți letoni Imant Ziedonis, autorul volumului *Labirinturi,* preocupat de folclor, dar și de abordarea lui în spirit modern ; Imant Auzin, autor de cinci volume de versuri (ne-a oferit unul din ele), critic literar îngrijorat de lipsa unei tradiții mai puternice a poeziei letone culte (primul volum de poezie cultă modernă, *Cîntecele* lui Iuris Auman, datează abia din 1856) ; Maris Caklais și Knut Skijeniks care au făcut pe loc tălmăciri din poeții români și le-au publicat în săptămînalul „Literatura Maksla", nr. 6 din 10 februarie 1973.

Seara, după un recital de poezie română, letonă și rusă la școala de horticultură a sovhozului Bulduru, letonii au desmințit lipsa lor de exuberanță la formidabila baie finlandeză *sauna* (cu trecerea bruscă de la aburi la ghiață), libații și cîntece însuflețite, patriotice.

9 februarie. Discuții despre poezie dimineața în continuare, iar seara agreabilul film leton *Čeplis,* ecranizare după romanul satiric al lui Pavil Pozit, ceva în felul lui *Bel Ami* al lui Daquin din 1954.

Meditez la greutatea pentru mine de a lua cunoștință mai din aproape de literatura letonă. La Muzeul de istorie literară mi s-a semnalat numele lui Andreys Pumpurs 1841—1902), autorul eposului național leton *Lačplesis,* despre viteazul care rupe ursul în două. Alăptat de o ursoaică, Lačplesis are urechile păroase și o forță uriașă. Adversarul său e Cavalerul Negru din ordinul purtătorilor de sabie. Lačplesis iubește pe Laimdota, fiica regelui din castelul luminii așezat în lacul Burtniki. În castelul Aizkraukle, eroul întîlnește pe ardenta infernală Spidola care încearcă să-l rețină prin vrăji și curse cu ajutorul ambi-

ținosului Kangars. În cele din urmă, Spidola pune la cale răpirea Laimdotei, iar Lačplesis, în luptă cu Cavalerul Negru, cade în apele Daugavei.

Eposul e prefăcut în dramă de Ianis Rainis (1865—1929), poetul național al Letoniei, în piesa *Uguns un Nakts, Foc și noapte* (1903—1904). Și aici Lačplesis simbolizează forța telurică, elementară. Laimdota e personificarea blondei și virtuoasei Letonii, iar Spidola simbolul frumuseței, al voluptății, dar și al luptei. „Trebuie să fugi de repaus ca de moarte" spune Spidola lui Lačplesis care, căzut cu dușmanul său, Cavalerul Negru, în apele Daugavei, nu încetează lupta. Ianis Rainis, cîntărețul luptei, al soarelui și al dragostei, autor de peste 14 volume de scrieri, căsătorit cu poeta Aspazia (Elsa Rosenberg), a tradus în limba letonă *Faust* de Goethe și *Mama lui Ștefan cel Mare* și *Marioara* de Dimitrie Bolintineanu.

Scanned with OKEN Scanner

PRIVIRE SINTETICĂ ASUPRA LITERATURII ROMÂNE*

Spre deosebire de literatura altor țări, literatura română are o apariție relativ tîrzie și o evoluție lentă. În perioada veche, medievală, cuprinsă între aproximativ sfîrșitul secolului al XIV-lea și sfîrșitul secolului al XVIII-lea, așadar vreme de patru sute de ani, ca instrument de comunicare a servit, mai ales în secolele al XV-lea și al XVI-lea, limba slavonă, sporadic latina și greaca. Procesul de formare a limbii române literare începe în secolul al XVI-lea, de cînd datează și primele tipărituri românești.

Între 1780 și 1830 avem în literatura română o fază de tranziție spre literatura modernă, clasică și preromantică, sub influența gîndirii iluministe.

Literatura modernă se desfășoară, începînd din 1830, sub înrîurirea romantismului francez. Este epoca în care

* Lecție ținută la cursurile de vară din Sinaia pentru străini organizate de Universitatea București (1972).

pe plan politic înregistrăm puternice tendințe de emancipare, reflectate adînc în literatura vremii care are un caracter revendicativ, militant, scriitorii marcanți fiind membri activi ai revoluției de la 1848, inițiatori ai Unirii Principatelor, luptători pentru libertate națională și socială.

O dată cu apariția unui nou contingent de scriitori grupați în societatea „Junimea" care va avea o mare revistă, „Convorbiri literare" apărută în 1867, și o direcție critică, literatura română intră într-una din perioadele ei esențiale de dezvoltare, perioada marilor clasici, moraliști, adică observatori ai umanității pe latura morală, creatori obiectivi de tipuri, cultivînd expresia impersonală, concentrată în aforisme, vorbirea în pilde, structurile paremiologice, gnomice. În mai puțin de două decenii, literatura română oferă lumii scriitori de valoare universală, pe Eminescu în poezie, Creangă și Slavici în proză, Caragiale în teatru, Maiorescu în critică.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru se înregistrează în literatura română o nouă perioadă de tranziție, cu încercări de înnoire mai ales în poezie prin înrîurirea franceză, dar și prin consolidarea tradiției naționale, în poezie ca și în proză, reprezentanții de seamă fiind Alexandru Macedonski și școala sa, Octavian Goga și Mihail Sadoveanu.

Urmează perioada dintre cele două războaie mondiale, altă fază esențială a literaturii române, cu cea mai bogată apariție de scriitori mari, de valoare și circulație universală, precum Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Al. Philippide.

Din 1944 și pînă în prezent, după o scurtă fază de tranziție, sîntem în spațiul literaturii române contemporane, populat de scriitori din toate generațiile, la început de Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Camil Petrescu, G. Călinescu, acum de apariții viguroase noi, precum Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Marin Preda, Eugen Jebeleanu, Eugen

Scanned with OKEN Scanner

Barbu, Emil Botta, Șt. Augustin Doinaș, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu.

Prezentăm în continuare, pe scurt, evoluția poeziei, prozei, teatrului și criticii românești prin reprezentanții cei mai însemnați.

Perioada veche, medievală, a dat un singur mare poet în persoana mitropolitului Dosoftei, traducătorul în versuri al psalmilor, după exemplul polonezului Ian Kochanowski, dar sub sugestia metricei folclorice.

Un singur mare poet domină și perioada de tranziție spre literatura română modernă, autorul epopeii eroi-comice *Țiganiada*, de formație clasică și barocă, după modelul *Batrahomiomahiei* homerice, dar și al epopeilor baroce *La secchia rapita* de Tassoni și *Gli animali parlanti* de Casti.

Două secole de poezie se consumă în acest mod.

În secolul al XIX-lea putem vorbi nu de poeți singulari, ci de adevărate curente, în primul rînd de romantism, care sub influență franceză la început și germană la sfîrșit formează o puternică școală. Ion Eliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri sînt poeți de structură romantică, lamartinieni și hugolieni, experimentînd deopotrivă realitatea și imaginația, natura exterioară și natura interioară, realul și idealul, trecutul, prezentul și viitorul, fantezia și visul. Prin apelul la poezia populară pe care a cules-o și, după procedeul timpului, a îndreptat-o, Vasile Alecsandri și-a cîștigat, cel dintîi, un renume universal.

În perioada Junimii lirismul românesc urcă cele mai înalte culmi cu Mihai Eminescu, poetul nostru național de indiscutabilă valoare universală. De la exuberanța începuturilor, Eminescu evoluează în faza maximei maturități către poezia de meditație asupra soartei geniului în marele său poem *Luceafărul* și în acel manual de conduită a înțeleptului care este *Glossă*, de expresie gnomică.

George Coșbuc, Octavian Goga și Alexandru Macedonski sînt, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru, importanți poeți de tranziție, cei dintîi sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolizînd mai ales tradiția, iar ultimul reprezentînd inovația, noua concepție asupra poeziei, ilustrată de simbolism. Principalii poeți care își încep activitatea în primele decenii ale secolului al XX-lea, Tudor Arghezi, Ion Pillat, Ion Minulescu, George Bacovia, Ion Vinea și alții, au o legătură cu cenaclul lui Alexandru Macedonski care joacă în literatura română rolul lui Baudelaire.

Epoca dintre cele două războaie ridică poezia românească la nivelul european, oferind literaturii universale valori de netăgăduit, pe Tudor Arghezi, deținătorul premiului Herder și care ar fi meritat neîndoios premiul Nobel, autorul unei opere uriașe, încheiate în 1967 ; pe Lucian Blaga, poet, filozof și dramaturg, exponent al expresionismului ; pe Ion Barbu, poet și matematician, autorul inestimabilului *Joc secund* (1930), echivalînd opera lui Mallarmé sau Valéry ; pe Alexandru Philippide, ultimul mare romantic român, al doilea deținător al premiului Herder.

Poezia română actuală constă dintr-o fericită confluență a generațiilor, beneficiind de substanțialul aport al lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Alexandru Philippide și Ion Vinea, alături de contribuția unor poeți al căror debut se situează înainte de cel de al doilea război mondial, ca Eugen Jebeleanu, deținător al premiilor Etna-Taormina și Herder, Mihai Beniuc, Miron Radu Paraschivescu și Emil Botta, precum și de poezia generației tinere în frunte cu regretatul Nicolae Labiș și cu Nichita Stănescu.

Începuturile prozei românești îl fac, în perioada medievală, cronicarii din secolele al XVII-lea — al XVIII-lea, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu și Radu Popescu, naratori istorici cu reflecții asupra oamenilor și moravurilor, cu observație, putere de evocare, ironie și umor înțelept, uneori sarcastic. Dimitrie Cantemir e autorul primului eseu, *Divanul*, și al primului roman, fabulă de mari dimensiuni, *Istoria ieroglifică*, punctată de pasaje lirice.

Scanned with OKEN Scanner

Întemeietorul prozei moderne este moldoveanul Costache Negruzzi, autorul celebrei nuvele cu sursele în Grigore Ureche, *Alexandru Lăpușneanu*, de structură romantică, ca și nuvelele istorice de mai tîrziu ale lui Alexandru Odobescu. Temperamente clasice, Negruzzi și Odobescu crează, la distanță de o generație, genul epistolar și eseul modern, Negruzzi în *Negru pe alb*, Odobescu în *Pseudo-kinegheticos*. Proză memorialistică și încercări de romane sentimentale publică în faza romantică Vasile Alecsandri și Dimitrie Bolintineanu, întîiul roman modern realizîndu-l însă Nicolae Filimon cu *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănîncă* (1863), căruia trebuie să-i adăugăm mica nuvelă despre un seducător cinic în genul lui Valmont *Duduca Mamuca* de B. P. Hasdeu.

În perioada Junimii, mari prozatori sînt Ion Ghica în ale sale *Scrisori către Vasile Alecsandri*, „veritabil muzeu Carnavalet al nostru organizat de un bun artist" (în definiția lui G. Călinescu), Ion Creangă, clasicul din *Povestea lui Harap Alb* și *Amintiri din copilărie*, extraordinar exponent al stilului oral, paremiologic, I. L. Caragiale, dramaturgul, autor nu mai puțin de schițe dramatice și povestitor de rasă în formula nuvelei italiene, magistralul interpret al temei machiavellice din *Belfagor arcidiavolo* în *Kir Ianulea*; Ioan Slavici, nuvelistul și romanticierul vieții rurale din Transilvania în *Moara cu noroc* și *Mara*.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru nuvela și romanul au doi reprezentanți de seamă în Alexandru Brătescu-Voinești și Duliu Zamfirescu, ultimul, autorul *Romanului Comăneștenilor* al cărui prim volum, *Viața la țară*, a fost prefațat în versiune franceză de Paul Valéry.

Ca și pentru poezie, pentru proză epoca dintre cele două războaie mondiale a fost pentru literatura română fecundă în autori de valoare universală. Ea a dat lumii pe incomparabilul Mihail Sadoveanu, pe marele romancier al gloa-

tei Liviu Rebreanu, ambii cunoscuți încă dinainte de primul război mondial, pe Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu, romancieri de formulă proustiană, pe autorii de romane fluvii, Cezar Petrescu, Constantin Stere și Ionel Teodoreanu, inimitabil evocator al copilăriei, pe impecabilul artist Matei Caragiale, autorul romanului *Craii de Curtea-Veche*, pe gidienii Mircea Eliade, Anton Holban și Ion Vinea, pe stendhalianul Gib Mihăescu și pe balzacianul C. Călinescu.

Proza actuală de după cel de-al doilea război mondial, a beneficiat și ea de contribuția generației vîrstnice, a lui Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, G. Călinescu și Ion Vinea, cărora li s-au adăugat prozatori cunoscuți înainte de cel de-al doilea război mondial ca Zaharia Stancu, Geo Bogza și Radu Tudoran, ca și creația generației noi în frunte cu Marin Preda (trilogia *Moromeții*), Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc și alții, cel mai cunoscut în lume fiind Zaharia Stancu, deținătorul premiului internațional Herder, cu al său *Desculț* (1948).

Cele mai vechi compuneri dramatice românești datează din faza de tranziție spre literatura modernă, fiind comedii satirice, simple dialoguri precum *Barbu Văcărescu, vînzătorul țării* de Iordache Golescu, *Franțuzitele* de Costache Faca și *Sfatul familiei* de Nicolae Dimachi.

Reprezentațiile teatrale cu piese originale românești, localizări sau adaptări, de obicei în genul Scribe, Pixérécourt, Picard, August von Kotzebue încep prin 1840, localizatorii fiind Mihail Kogălniceanu, directorul importanței reviste „Dacia literară, Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri.

Creatorul teatrului românesc este acest multilateral Alecsandri, autor la început de localizări, dar apoi și de piese originale, de cîntecele comice, comedii de caracter și de moravuri, precum *Cucoana Chirița sau două fete și-o neneacă*, drame sociale și drame istorice de factură romantică, precum *Despot-vodă* sau clasică precum *Fîntîna Blanduziei*.

Scanned with OKEN Scanner

Drama romantică de inspirație hugoliană a lui Alecsandri e anticipată de poemul dramatic *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, soi de *Hernani* și *Ruy-Blas*. Același scrie *Trei crai de la răsărit sau Ortonerozia*, satiră la adresa filologilor latinizanți, Hasdeu însuși fiind unul din primii mari lingviști români.

În perioada Junimii, dramaturgul prin excelență este I. L. Caragiale, autorul capodoperelor *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută* și *D-ale carnavalului*, comedii conținînd cea mai bogată și variată galerie de tipuri din literatura română. Moralist de esență clasică, I. L. Caragiale este un Molière al românilor, dramaturgul cu cea mai răspîndită faimă peste hotare, scriitor de valoare universală, autor și al unei solide drame, *Năpasta*.

În faza de tranziție de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, trebuie amintite piesele lui Ioan Slavici și Alexandru Macedonski, fără ecou deosebit în epocă, și mai ales excelenta dramă istorică *Vlaicu-vodă* de Alexandru Davila și *Trilogia Moldovei (Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul)* de Delavrancea.

Dramaturgia dintre cele două războaie mondiale este ilustrată de autori afirmați încă dinainte de război și care vor face apoi o lungă carieră, precum Victor Eftimiu, autorul unei memorabile feerii, *Înșir-te mărgărite*, Mihail Sorbul, autorul unei drame pasionale de ecou, *Patima roșie*, Caton Theodorian, autorul unei amabile comedii, *Bujorești*, A. de Herz. Dramaturgi interesanți sînt poeții Lucian Blaga și Adrian Maniu, prozatorii Camil Petrescu, poate cel mai însemnat autor de teatru dintre cele două războaie, autorul dramei *Danton*, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu și Mihail Sebastian.

Teatrul contemporan a beneficiat de concursul dramaturgilor din vechea generație Victor Eftimiu, Camil Petrescu, George Ciprian, promotor al teatrului expresionist și absurd, Mihail Sebastian. Printre dramaturgii actuali cei mai cunoscuți cu momente de succes, dar și cu eșecuri, sînt Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Horia Lovi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu și Paul Everac, cu excepția lui Aurel Baranga care practică și poezia, exclusiv autori de teatru. În acest domeniu sucesele au fost mai mici, în prezent ne aflăm încă în faza experiențelor, fără rezultate surprinzătoare.

Critica, teoria și istoria literară datează, dacă facem abstracție de amănunte, din perioada Junimii, creatorul criticii românești fiind și doctrinarul acestei școli, Titu Maiorescu. Lui Maiorescu i se datoresc în afară de un breviar de poetică (*O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*), întîile observații critice asupra marilor clasici, Eminescu și Caragiale, scurte note despre Creangă și Slavici, articole despre operele de debut ale lui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Ioan Alexandru Brătescu-Voinești, rămase neschimbate în optica critică actuală, un jurnal excepțional (*Însemnări zilnice*) și o remarcabilă corespondență cu Duiliu Zamfirescu. Hegelian și schopenhauerian, Maiorescu era un cunoscător al lui Sainte-Beuve și Taine.

Introducătorul criticii științifice, după metoda lui Taine și George Brandes la noi, este Constantin Dobrogeanu-Gherea, analist pe înțelesul tuturor al lui Eminescu, Caragiale și Coșbuc pe care-i explică sociologic și psihologic, nu îndeajuns de diferențiat.

Pe Maiorescu îl continuă în secolul nostru o lungă serie de reprezentanți ai criticii estetice, în frunte cu E. Lovinescu la început cultivator al metodei impresioniste, după exemplul lui Émile Faguet și Jules Lemaître, autor al unei importante *Istorii a literaturii române contemporane* pe genuri (critică, poezie, proză, teatru) rezumată într-un compendiu, al unui sistem estetic (*Mutația valorilor estetice*), a zece volume de critică, a unei *Istorii a civilizației române*, a unor monografii printre care fundamentală este aceea despre *Titu Maiorescu* din 1940.

Pe Dobrogeanu-Gherea, dar și Maiorescu, îi continuă G. Ibrăileanu, animatorul marii reviste „Viața românească", cel mai important periodic românesc după „Convorbiri literare". Ibrăileanu practică mai ales critica sociologică și psihologică în spiritul Hennequin, Brunetière,

Bourget, profitînd de descoperirile în domeniul psihologiei făcute de William James și Wilhelm Wundt.

Printre elevii lui Ibrăileanu se înscrie Mihai Ralea.

Cea mai eclatantă personalitate critică a secolului nostru este G. Călinescu, de comparat prin amploarea și multilateralitatea creației sale doar cu marele istoric Nicolae Iorga, istoric între altele și al literaturii române de la origini pînă în 1934. G. Călinescu este exegetul unic al lui Eminescu, Creangă, Filimon și Alexandrescu, autorul unei monumentale *Istorii a literaturii române* de la origini pînă în 1941, autorul unor remarcabile *Impresii asupra literaturii spaniole*, cel mai însemnat romancier contemporan prin două din cele patru romane ale sale (*Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*), poet de factură clasică în *Lauda lucrurilor*, dramaturg de asemenea clasic în *Șun sau calea netulburată*, *mit mongol*, părinte al tuturor criticilor și istoricilor literari români de astăzi care văd în el un precursor de geniu, nepereche.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

(AUTORI)

A

Adam, Paul, 308
Adamczewski, Zygmunt, 252
Ady, Endre, 211, 212
Agârbiceanu, Ion, 225—232, 309
Agnelli, Giovanni, 188
Ahmatova, Ana, 220
Aksakov, S., T., 135
Albérès, R., M., 308, 314
Alberti, Leon Battista, 47
Alberti, Rafael, 220
Albouy, Pierre, 155, 157
Albuquerque, Blas de, 122
Alecsandri, V., 21, 112, 115, 157, 158, 161, 190, 191, 323, 325, 326, 327
Alexandrescu, Grigore, 108, 160—166, 174, 323, 329
Alexis, György, 191
Alfieri, Vittorio, 58
Anacreon, 188
Andersen, Hans Christian, 153
Anghel, Dimitrie, 194—198
Angiolieri, Cecco, 189
Annunzio, Gabriele d', 263
Anouilh, Jean, 254
Apollinaire, Guillome, 154, 165, 312
Apostolescu, N., 156
Arghezi, Tudor, 43, 153, 154, 196, 223, 246, 284, 286, 287, 288—292, 298, 311, 322, 324, 326
Ariosto, Ludovico, 47, 50
Aristot, 76, 118
Arnim, Bettina von, 248
Arnold, Matthew, 297, 298
Arsenieff, 129
Asachi, Gheorghe, 51—54, 116, 117, 118
Aspazia, 320
Astre, G., A., 254
Auenbach, Erich, 135
Auger, Yves, 221
Aunan, Iuris, 319
Auzin, Iman, 319

B

Bachelard, Gaston, 293, 294, 295, 296
Bacovia, George, 199—202, 196 198, 324
Baddeley, John, 129
Badevant, Denis, 221
Bagriana, Elisabeta, 220
Baitler, Helena, 93

Scanned with OKEN Scanner

V

Valéry, Paul, 219, 324, 325
Vasconcellos, Carolina Michaelis, 302
Vas, Istvan, 191
Vasiliu, A., 95, 98
Vatamaniuc, D., 224
Văcărescu, Alecu, 18, 19, 20 156
Văcărescu, Iancu, 114, 115
Văcărescu, Nicolae, 19, 20, 156 303
Verga, Giovanni, 257, 258, 262
Vergilius, 17, 62, 188, 193
Verhaeren, Émile, 153
Verlaine, Paul, 194—198, 240
Verne, Jules, 309
Vianu, Elena, 221
Vianu, Tudor, 44
Vilar, Amélia, 303
Villon, François, 28—43
Vinea, Ion, 153, 324, 326
Vinterhalder, Enric, 106, 108 109, 124, 160
Vitner, Ion, 314
Voinescu, I., 103, 110, 111
Voltaire, 56, 57, 58, 74, 106 157, 231, 239, 240
Voronca, Ilarie, 153
Vossler, Karl, 189, 302

W

Waldau, Oskar Christian, 190
Welckner, Carolina Giedion 311
Westenberg, Fr., 189
Whitman, Walt, 297
Wight, Thomas, 60
Wilde, Oscar, 42
Wilson, Dover, 253
Wolff, Christian von, 56
Wölfflin, A., 45
Wordsworth, William, 297, 298
Wundt, Wilhelm, 329

Z

Zaciu, Mircea, 223, 224
Zaharia, Nicolae, 177
Zamfirescu, Duiliu, 225, 325 328
Zamfirescu, George Mihail 327
Zampellios, Ioanis, 106, 162
Zedlitz, Joseph Christian, 190
Ziedonis, Imant, 319
Zilieru, Horia, 316
Zola, Émile, 257, 258, 263, 308

X

Xing Li, 222

Y

Yeats, William Butler, 297, 299
Yeméniz, Eugène, 162
Yoda, Michika, 222
Young, Edward, 62

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

M. V. Martialis ... 5
Dante și literatura română ... 17
François Villon ... 28
Renașterea și umanismul ... 44
Francesco Petrarca ... 49
Iluminismul european ... 55
William Blake ... 60
Al. Beldiman și Rusia ... 71
Marmontel și Doamna de Genlis ... 74
Identificări ... 101
August von Kotzebue ... 110
„Clasicii noștri" ... 129
Fiziologia literară ... 134
Notă despre Balzac și balzacianism ... 139
Orizont romantic ... 150
Mitologie romantică ... 155
Alexandrescu, Byron etc... 160
Eminescu, Shakespeare, Hölderlin, Baudelaire ... 167
Ivan Turbincă ... 182
Coșbuc traducător și tradus ... 187
Verlaine, Anghel, Iosif ... 194
M. Rollinat și G. Bacovia ... 199
Octavian Goga și literatura universală ... 208
Un heinean : B. Nemțeanu ... 213
Clasici români pe meridianele lumii ... 218
Agârbiceanu și modelele sale ... 225
Metoda lansoniană ... 233
Paul Stapfer și arta cu tendință ... 242
Medalioane franceze ... 246
Vladimir Streinu comparatist ... 251
Federico de Roberto ... 256
W. Somerset Maugham ... 264
B. Traven ... 269
Povestirile lui Mihail Șolohov ... 277
Krîlov, La Fontaine, Arghezi ... 283
Blaga în perspectiva universală ... 293
Sentimentul dorului în poezia hispano-portughezo-română ... 301
Panait Istrati cavaler modern rătăcitor ... 306
Brâncuși și scriitorii ... 311
Jurnal din Riga ... 316
Privire sintetică asupra literaturii române ... 321
Indice de nume ... 331

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : Marcela Radu
Tehnoredactor : Ion Stancu-Zane

Tiraj : 5440. Broşate 5300+140.
Bun de tipar : 22.III.1974
Coli de tipar : 21,5
Craiova, 1974

I. P. Oltenia
str. Mihai Viteazul nr. 4
Comanda nr. 62.

Scanned with OKEN Scanner

DE ACELAȘI AUTOR :

VIAȚA LUI G. IBRĂILEANU, F.R.P.L.A., 1946.
OPERA LUI G. IBRĂILEANU, E.S.P.L.A., 1959
LITERATURA ROMÂNĂ VECHE, E.P.L., 1961 ; ed. II, 1962 ; ed. III, E.D.P., 1970.
LITERATURA ROMÂNĂ PREMODERNĂ, E.P.L., 1964 ; ed. II, E.D.P., 1970.
LIVIU REBREANU, Studiu critic, E.T., 1965 versiunea franceză, Meridiane, 1965 ; versiune engleză, Meridiane, 1965 ; versiune germană, Jugendverlag, 1968.
C. NEGRUZZI, Studiu critic, E.T., 1966
POEȚII VĂCĂREȘTI, Studiu critic E.T., 1967.
G. IBRĂILEANU, (viața și opera), E.P.L., 1967.
PANORAMA DECENIULUI LITERAR ROMÂNESC 1940–1950, E.P.L., 1968.
CEARTA, roman, E.P.L., 1969.
INTRODUCERE ÎN OPERA LUI I. ELIADE RĂDULESCU, Minerva, 1971.
VARIA. Preciziuni și controverse, Eminescu, 1972.
VARIA II. Studii și observații critice, Eminescu, 1973.
ANALIZE ȘI SINTEZE CRITICE, Scrisul românesc, 1973.

Lei 14,50 10

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca pentru toți

ion minulescu

romanțe pentru mai tîrziu

Scanned with OKEN Scanner

ion minulescu

romanțe pentru mai tîrziu și alte poezii

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ
ȘI PREFAȚATĂ DE
MATEI CĂLINESCU

1967

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚA

Ion Minulescu s-a născut în noaptea de 6 spre 7 ianuarie 1881, în București, într-una din casele tatălui său, situată în strada Covaci nr. 15. Era copilul postum al lui Tudor Minulescu, negustor pielar, mort în noaptea Anului nou 1881, în timpul petrecerii de Revelion, probabil din pricina unui atac de apoplexie. Tudor Minulescu era oltean, ca și soția lui, Alexandrina Ciucă, fiica lui Ștefan Ciucă, cavaf din Slatina. Viitorul poet trebuia să se nască la Slatina, în casa bunicilor din partea mamei, dar decesul tatălui și condițiile meteorologice ale unei ierni aspre, viscoloase, care provoacă înzăpezirea trenurilor, împiedică pe văduva lui Tudor Minulescu să părăsească Bucureștii.[1] Anii copilăriei Ion Minulescu și-i petrece la Slatina. Femeie tînără — avea 20 de ani cînd îl născuse — mama lui se recăsătorește, nu peste mult timp de la moartea primului soț, cu un căpitan de cavalerie, Ion Constantinescu. Ion Minulescu urmează școala primară și șase clase gimnaziale la Pitești, re-

[1] Pentru această succintă reconstituire a biografiei lui Ion Minulescu am folosit în principal mărturisirile cuprinse sub titlul *Nu sînt ce par a fi...* (*Revista Fundațiilor*, VIII, nr. 10, oct. 1941, pp. 57—78), care au fost redactate pe baza unor anterioare interviuri publicate în diferite reviste, extrăgînd, adeseori, pasaje întregi din acestea, fără vreo schimbare. A fost utilizat, de asemenea, romanul autobiografic *Corigent la limba română*. O serie de alte mărturii și documente vor fi citate în cursul expunerii.

venind în vacanţe la Slatina. Primele manifestări literare datează din perioada liceului (1896—1897).[1] Împreună cu colegul său, A. Gherghel, poetul adolescent încearcă să scoată o revistă literară în Piteşti — un *Luceafăr*[2] — care dispare după primul număr, tinerii redactori fiind violent mustruluiţi de directorul şcolii, care aflase cu uimire şi indignare de acţiunea lor „reprobabilă." În 1897—1898 părăseşte Piteştii — se pare că motivarea acestei plecări aşa cum o aflăm în savurosul roman autobiografic *Corigent la limba română* nu este în întregime exactă — instalîndu-se în Bucureşti, unde se înscrie intern la pensionul particular „Brînză şi Arghirescu", trecînd două clase într-un an — a VI-a şi a VII-a. În 1899 primeşte diploma de absolvenţă de la comisia examinatoare reunită la pension şi-şi ia bacalaureatul.

În 1900 — are 19 ani deci — pleacă la Paris spre a urma dreptul.[3] Renunţă, însă, curînd la intenţiile studioase şi-şi petrece vremea mai mult în mediile boemei artistice pariziene, care exercită o adevărată fascinaţie asupra lui. În vremea aceasta (1900—1904) se află la Paris un grup destul de numeros de tineri artişti români, cu care Minulescu întreţine relaţii de prietenie : Gh. Petraşcu, Camil Ressu, Cecilia Cuţescu-Storck, Jean Steriadi. Tot acum cunoaşte poetul pe actorii Maria Ventura şi Tony Bulandra. Frecventează cafenelele literare — mai ales „Café Vachette" — o ascultă seara, la „Jardin

---

[1] În 1897, sub pseudonimul (I.M.) Nirvan, apar primele producţii poetice ale lui Ion Minulescu, în revista *Povestea vorbei* (I, nr. 28 din 20 aprilie 1897 şi nr. 29 din 27 aprilie 1897). În *Foaia pentru toţi* (I, nr. 49 din 26 noiembrie 1897) poetul semnează I. Minulescu-Nirvan. Înregistrăm şi în 1898 colaborarea sa la *Foaia pentru toţi*, II, nr. 12, 28, 47, 50.

[2] Menţionată în însemnările autobiografice ale poetului, această revistă nu se află înregistrată printre periodicele din colecţia Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România.

[3] Pentru perioada pariziană, în *Nu sînt ce par a fi...*, *Revista Fundaţiilor*, VIII, nr. 10, 1941. Vezi şi *De vorbă cu Ion Minulescu*, *Adevărul literar şi artistic*, XVIII, seria a III-a, nr. 852, 4 aprilie 1937, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

de Paris", pe faimoasa Yvette Guilbert, a cărei manieră de a interpreta şansonetele epocii îl încîntă, coboară în „Le Caveau" sau în alte cabarete, purtînd pînă noaptea tîrziu discuţii cu amicii în zgomotul şi norii de fum de acolo. În Parisul animat, trepidant al începutului de secol, Minulescu descoperă arta şi voluptatea *conversaţiei*, construindu-şi personalitatea lui de *causeur*, stilul lui de vervă simpatică şi puţin fanfaronă, care l-a făcut, după întoarcerea în ţară, timp de peste treizeci de ani, una dintre figurile aproape intrate în legendă ale cafenelei bucureştene.

Anii parizieni n-au fost însă pierduţi în vîrtejul zgomotoaselor petreceri juvenile. Aflat într-o stare de continuă efervescenţă intelectuală, poetul străbate acum perioada fertilă a formării sale. Merge la concerte, la teatre, la operă, participă la cursuri libere şi la conferinţele cele mai importante, vizitează marile galerii de artă şi expoziţiile. Şi, bineînţeles, citeşte, cu o receptivitate proaspătă şi pasionată. Şederea în Franţa înseamnă, pentru biografia poetică a lui Ion Minulescu, revelaţia simbolismului. În ultimii ani de liceu, la Piteşti, îi descoperise pe Duiliu Zamfirescu şi pe Macedonski, iar la Bucureşti, după cum mărturiseşte, *„sensibilitatea mea artistică începe să-şi lărgească deodată orizonturile şi să-mi deschidă porţi nebănuite încă. Aici reuşesc să-mi verific gustul pentru poeziile lui Ştefan Petică şi cîteva din ale lui Iuliu Săvescu."* [1] La Paris, Minulescu citeşte cu pasiune pe simboliştii francezi şi pe precursorii lor (Baudelaire, Lautréamont, Aloysius Bertrand, Verlaine, Rimbaud etc.). *„Găsisem un bogat material poetic, construit în formule noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiţii obsedante, cu efecte onomatopeice şi mai ales cu ecourile proaspete şi puternice ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai tîrziu chiar muzica mea."* [2] Prototipul ideal al unei astfel de poezii — cu acea retorică autoironică, cu acea ostentaţie deliberat umoristică, dar nu lipsită de accente grave şi tulburătoare — îl va afla poetul în Jules Laforgue — *„sub a că-*

[1] *Nu sînt ce par a fi...*, *Revista Fundaţiilor*, nr. cit., p. 62.
[2] *Idem*, p. 64.

rui zodie poetică aveam să-mi croiesc primele directive conştiente"[1]. Minulescu e sensibil şi la ceea ce numeşte „*grivoazerie franceză şi cinism occidental*", identificate în versurile unui Tristan Corbière. O certă influenţă asupra formaţiei sale poetice o exercită — după cum recunoaşte chiar el — simboliştii belgieni, Emil Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe.

Tot la Paris, tînărul Minulescu are prilejul să-l cunoască pe unul dintre pontifii simbolismului, pe Jean Moréas, cel care dăduse numele noului curent publicînd în *Le Figaro* faimosul Manifest al simbolismului în 1886. Grec francizat, Moréas îl sfătuieşte pe junele emul să compună şi el în franceză, chiar dacă nu stăpîneşte bine limba: „*Făcînd cunoştinţă cu pictorul Galanis, acesta m-a prezentat lui Jean Moréas, grec de origină, care mi-a apărut cu mustaţa-i neagră şi mare ca a unui palicar şi cu monoclul în ochi, spunîndu-mi: «Dacă ai talent, scrie, scrie într-una, chiar dacă nu ştii bine franţuzeşte».*" Poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* îşi aminteşte de o sărbătorire organizată de studenţii balcanici din Paris în cinstea lui Moréas: „*Jean Moréas publicase şi se făcuse cunoscut cu* Le pélerin passionné. *Noi, studenţii balcanici, am organizat — îmi aduc aminte — un fel de sărbătoare, în cinstea lui, cîntîndu-i pe aria toreadorului din* Carmen:

«Jean Moréas a publié
Le pélerin passionné,
Buvons, amis, buvons encore un coup
Et célébrons son immortalité.»"[2]

Tînărul bard care hoinărea pe marile bulevarde pariziene era un bărbat voinic, larg, cu barbă şi cu ochelari *pince-nez*; aşa ni-l înfăţişează portretul lui Galanis (aflat în colecţia *Ion Minulescu*). În cămaşă şi vestă, cu o cravată *papillon*, aşezat pe un scaun înalt, poetul pare a fredona, cu un aer transpor-

[1] *Ibidem.*
[2] *De vorbă cu Ion Minulescu*, *Adevărul literar şi artistic*, 4 aprilie 1937.

tat, o melodie, acompaniindu-se la ghitară ; e o postură semnificativă pentru autorul *Romanţelor pentru mai tîrziu*. Intors în 1904 la Bucureşti, Minulescu continuă să-şi păstreze, un timp, barba roşcată. Poza de boem ostentativ, stilul vestimentar cam ţipător, cu lavaliere imense şi fulare colorate înfăşurate neglijent în jurul gîtului, permanenta agitaţie, care-i face pe unii să-l considere un excentric, concentrează repede asupra lui atenţia clienţilor de la una din cafenelele literare cele mai frecventate ale Bucureştilor (ţinută de papa Kübler). Din diferite evocări memorialistice (Minulescu, Victor Eftimiu, D. Karnabatt etc.) aflăm că la „Kübler" — pe strada Imperială, colţ cu Calea Victoriei — se adunau scriitori ca Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, Ilarie Chendi, Panait Cerna, I. Dragoslav, Andrei Naum, C. Sandu-Aldea, Ion Adam, Ion Bîrseanu, N. N. Beldiceanu, Al. Cazaban, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, N. Dunăreanu, Carol Ardeleanu etc. Consumatorii erau împărţiţi în două tabere, după cum îşi aminteşte Minulescu : „*cea tradiţionalistă şi cea modernistă*" — fiecare avîndu-şi „*mesele ei, unde se discuta tot aşa de zgomotos şi se consuma tot aşa de timid*". Victor Eftimiu, care-l cunoaşte pe Minulescu din acei ani, îl descrie pe proaspătul întors de la Paris ca pe „*un poet cu barba roşcată, cu şapcă şi ochelari... Exuberant, familiar, cu gesturi largi, dezordonate, cu ţipete stridente, cîntăreţul* Romanţelor de mai tîrziu *năvălea ca un torent...*" [1]

Eugeniu Speranţia, care-l cunoscuse în 1905, îi face următorul portret : „*Era înalt, spătos, corpolent, miop, cu ochelari cu ramă neagră prea puţin obişnuiţi pe atunci, veşnic cu ţigara de foi între degete, purta pălărie cu bordul larg şi, — ceea ce puţini mai ştiu, — purta o barbă de arhiereu, o barbă castanie*

[1] Victor Eftimiu, *Amintiri şi polemici*, „Cultura românească", 1942, pp. 71—76, în evocarea intitulată *Parodiind* pe *Minulescu*. Victor Eftimiu îşi mărturiseşte în această amintire calda apreciere faţă de poezia lui Ion Minulescu, definită ca „*un fermecător amestec al contribuţiei simboliste cu arta şansonetiştilor*". „*Literatura românească* — scrie în continuare V. Eftimiu — *se împrospăta, se înviora la adierile, la freamătul, la suflul vijelios al lui Ion Minulescu*"... (*op. cit.*, p. 73).

şi abundentă, pe care a părăsit-o după doi-trei ani" [1]. În societate — notează în aceeaşi evocare Eugeniu Speranţia — „*era nespus de agreabil... spiritual, cu replici sau* à propos-*uri neaşteptate, deşi vorba lui era lentă, molcuţă, cu aparenţă distrată. Era mare amator de muzică şi cunoştea mult din continentul ei. În momente prielnice, ca ilustraţie la unele discuţii sau istorisiri, ne cînta cîte un fragment dintr-o arie de operă, ne cînta cîte o şansonetă pariziană sau chiar unele* chansons grivoises. *Ceea ce era şi mai amuzant e că omul acesta cu talie masivă, aparent greoi, emitea sunetele numai în surdină şi în registrul cel mai de sus. Dar piesele picante le interpreta cu haz şi le însoţea cu cîte un discret gest comic, caricatural. Simţul caricatural care în poezie ia adeseori o vervă poznaşă sau adoptă procedee stilistice izbitoare dacă nu chiar violente* [...] *apărea inepuizabil în conversaţia lui: reproducea, cu o şarjă de un burlesc irezistibil, intonaţii, gesturi de ale unora sau altora, chiar de ale celor prezenţi, care niciodată nu s-ar fi putut supăra.*"

Nu fără dificultăţi izbuteşte Minulescu să publice în revistele vremii. Ovid Densusianu, care scotea de la 1 februarie 1905 *Viaţa nouă*, revistă simbolistă mai ales prin orientarea teoretică, se arată nemulţumit de versurile lui Minulescu, pe care i le înmînează Petre Haneş, fost pedagog la pensionul unde-şi terminase poetul studiile gimnaziale. [2]

De altfel, producţia anilor parizieni şi a perioadei imediat următoare nu e încă eliberată de formele tradiţionaliste. Motivele simboliste (parcurile, călătoriile, muzica etc.) sînt tratate

---

[1] Vezi evocarea *Ion Minulescu* de Eugeniu Speranţia, *Steaua*, XV, nr. 3, martie 1964, pp. 63—73.

[2] Vezi interviul lui Ion Minulescu din *Rampa*, XIII, nr. 3.124, 25 iunie 1928, pp. 1,3. Totuşi, cronologic vorbind, primele versuri de după întoarcerea sa de la Paris la publică în *Viaţa nouă* (I, nr. 6 din 15 aprilie 1905 şi nr. 8 şi 13, acelaşi an, alternativ cu fragmente de proză sub titlul *Din jurnalul unui pribeag*, nr. 10 şi 14—15, 1905). Să mai notăm că, o vreme, poetul a participat cu regularitate la şedinţele cercului *Vieţii noi*.

cu mijloace destul de modeste. În 1905 (poezia *În pribegie*, *Viaţa nouă*, I, nr. 6, p. 125) I. Minulescu îşi mai amestecă glasul poetic „în schimbare" într-un cor întreg al „dezrădăcinaţilor", emiţînd duioase lamente cu privire la condiţia lui de om înstrăinat de satul natal: „*Şi de-o fi să mă-ntorc iarăşi, iarăşi să mă văză-n sat, / N-o să vrea să creadă nimeni că sînt eu — că-i cel plecat; / Nimeni n-o să mă cunoască, şi-ochii reci ai tuturor / Vor privi-ncruntaţi streinul poposit în satul lor*". În versuri de o nostalgie grandilocventă pribeagul se adresează mării: „*Du-mă, mare, tu, ce-alt'dată m-ai purtat de-atîtea ori, / De cu ziuă pînă-n noapte şi din noapte pînă-n zori, / Şi mi-ai dat să beau otrava dulce-a ducerii-n neştire, / Şi m-ai legănat în visuri, în extaz şi-n nesimţire; / Du-mă iar în zarea-n care tu doar poţi să mă mai duci / Şi mă-ngroapă-n cimitiru-ţi fără flori şi fără cruci...*"

În astfel de compuneri poetul *Romanţelor* se întrezăreşte doar vag, şi rezerva lui Densusianu — de care pomeneşte Minulescu — ni se pare pe deplin legitimă. Formula lirică minulesciană se cristalizează totuşi repede, după cum o dovedesc versurile publicate în 1906—1907. Lipsa de invenţie metaforică — evidentă din poeziile timpurii — Minulescu o va compensa prin orchestraţia sonoră a *Romanţelor* sale, prin acea înclinaţie specifică — atitudine a eului liric — la început involuntar, apoi conştient umoristică.

În ciuda caracterului lor „modern", violent neologistic, făcut să supere urechea multor contemporani obişnuiţi cu sunetele domoale şi neaoşe ale ideilor sau elegiilor sămănătoriste, poeziile minulesciene şi-au găsit găzduire în publicaţiile vremii. Desigur, nu fără unele dintre neplăcerile fireşti în cazul oricărui debut.

De la 1 ianuarie 1906, autorul *Romanţelor* pătrunde în coloanele *Vieţii literare*. „*După îndelungate tratative, mai mult diplomatice decît literare, reuşesc să public în* Viaţa literară şi artistică *a lui Ilarie Chendi — care se găsea în ceartă cu* Sămănătorul, *patronat de N. Iorga, — poezia* Celei care minte,

pe care o prezentasem ca tradusă după un papirus egiptean.“ [1] Multe dintre *Romanţele pentru mai tîrziu* apar în revista lui Chendi, care — ceea ce se întîmpla rar pe atunci — oferă din cînd în cînd poetului remuneraţie pentru compunerile sale.[2] Încă înainte de apariţia primului său volum — în aprilie 1908 — numele lui Minulescu începe să circule, versurile sale să fie preţuite de unii, zgomotos contestate de alţii. De pe acum se pun bazele a ceea ce Tudor Vianu numea odată „*industrie a parodiei minulesciene*“ [3]. Un detaliu amuzant de istorie literară îl furnizează, în această ordine, mărturia lui Victor Eftimiu, care recunoaşte că primul său succes poetic l-a constituit o parodie după Minulescu, *Romanţa celor trei sarmale* [4]. Parodia apăruse în revista umoristică *Belgia Orientului* [5] şi versuri ca : „*În şapte sute şapte-şapte / De mustării din Bucureşti, / În şapte sute şapte-şapte / De mustării ai să găseşti / Sarmale verzi, /*

---

[1] *Nu sînt ce par a fi...*, *Revista Fundaţiilor*, nr. cit., p. 70. Această afirmaţie cu privire la debutul său în *Viaţa literară şi artistică* revine în mai multe interviuri ale lui Ion Minulescu. Totuşi, memoria pare a-l fi înşelat pe poet, căci înainte de *Celei care minte*, apărută în revista lui Ilarie Chendi în nr. 17 din 23 aprilie 1906, p. 2, sub titlul *Cîntec antic — După un manuscris găsit la Pompei*, Minulescu mai publicase în *Viaţa literară* de cîteva ori : *Romanţa celor ce se vînd*, nr. 3 din 15 ianuarie 1906, p. 5, sub titlul *Romanţa ; Trei lacrămi reci de călătoare*, nr. 8 din 19 februarie 1906, p. 4 ; *Romanţa celei ce s-a întors*, nr. 11 din 12 martie 1906, p. 5, sub titlul *Plecaţi ; Romanţa amantelor de ieri*, nr. 12 din 19 martie 1906, p. 4, sub titlul *Imn*.

[2] *Nu sînt ce par a fi...*, *Revista Fundaţiilor*, nr. cit., p. 70

[3] Postfaţă la volumul *Versuri* de Ion Minulescu, E.S.P.L.A., 1957, p. 250.

[4] Cf. *Tribuna* (Arad), XIII, nr. 123, din 9/22 iunie 1909. *Însemnări : Ion Minulescu*, de V. Eftimiu, text datat de la Paris.

[5] *Belgia Orientului*, V, nr. 189, din 13 septembrie 1907, p. 3. În evocarea citată mai sus din volumul *Amintiri şi polemici*, V. Eftimiu se referă la ecoul parodiei sale, relatînd printre altele că „*Mitif, poetul florilor* (D. Anghel), *de cîte ori lua masa cu Minulescu, îl tachina, întrebînd chelnerul : Aveţi sarmale verzi, chiftele blonde, cîrnaţi cu must şi mititei ?*“

Chiftele blonde, / Cîrnaţi cu must şi mititei... / Dar ori de cîte ori umbla-vei / Din Dealul Spirii pînă-n Tei — / N-ai să auzi din drîng, / Din cobze, / Din mandoline / Şi ţambale / Decît romanţa fără vorbe, / Romanţa celor trei sarmale..." făcuseră repede ocolul Bucureştilor.

Deşi promovat de reviste reprezentînd tendinţe diverse sau chiar adverse (Minulescu publică la *Viaţa literară şi artistică*, dar şi în *Convorbirile critice* ale lui M. Dragomirescu, în *Sămănătorul*, în *Viaţa românească*, apoi în *Flacăra* lui C. Banu etc.), critica se arată, cu unele excepţii, destulă vreme nereceptivă faţă de puternica originalitate a poetului, care pare mulţumit de preţuirea ce i-o arată marele public, mai ales după primul război mondial. Excelent actor — după cît se spune — el îşi interpreta cu brio propriile producţii poetice, fiind răsplătit, cu prilejul diferitelor şezători la care era invitat să participe, de aplauzele şi ovaţiile unui auditoriu entuziast.

Din 1906 datează începuturile prieteniei lui Ion Minulescu cu Dimitrie Anghel, cunoscut la cafeneaua „Kübler". Iarna aceluiaşi an o vor petrece cei doi poeţi la Constanţa, ca funcţionari, exilaţi pe ţărmurile Pontului Euxin. Rodul acestei prietenii sînt traducerile, în colaborare, din Albert Samain, Charles Guérin, Henri Bataille şi Henri Régnier, apărute mai întîi sub pseudonimul Gabriel Sutzu, în *Viaţa literară şi artistică* şi în *Semănătorul*, iar mai tîrziu, în 1935, adunate într-o elegantă plachetă *in quarto* de către Ion Minulescu. Popasul tomitan al poeţilor se prelungeşte în ecourile marine pe care le aflăm în volumele lor — *Fanteziile* lui D. Anghel, 1909, şi *Romanţele pentru mai tîrziu* ale lui Minulescu, 1908. Despre această perioadă Anghel va păstra o amintire plăcută, pe care o evocă în *Aducerile-aminte* din *Povestea celor necăjiţi*, unde vorbeşte de Ion Minulescu ca de un liric al cărui vers are o „*muzicalitate neîntrecută*".

Crezul estetic al poetului este de pe acum afirmat şi în termeni teoretici. Arta trebuie să fie novatoare, să se opună oricărei inerţii tradiţionale. Acesta este sensul articolului-program *Aprindeţi torţele*, cu care se deschide *Revista celorlalţi*, de sub

Scanned with OKEN Scanner

direcţia lui Ion Minulescu.[1] Efemera publicaţie, în care semnează, în afara iniţiatorului ei, Mihail Cruceanu, Eugeniu Ştefănescu-Est, N. Davidescu, Eugeniu Speranţia, reprezintă direcţia simbolistă.

Colaborarea la diferite reviste ale vremii îl face pe poetul *Romanţelor* să se apropie de grupurile scriitoriceşti care gravitau în jurul lor. În mărturisirile din *Nu sînt ce par a fi...* Minulescu evocă „sîmbetele literare" de la *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu, care îi prilejuiesc cunoştinţa şi prietenia lui Liviu Rebreanu, Corneliu Moldovanu, Emil Gîrleanu, Mihail Sorbul, Dim. Nanu, Ath. Mîndru, Dragoslav. De această perioadă se leagă amintirea *„intervenţiei pline de autoritate a lui Caragiale"*, care, de la Berlin, îl întreba pe mentorul *Convorbirilor critice* despre poetul începător, exprimînd un entuziasm nereţinut pentru o poezie ca *În oraşul cu trei sute de biserici*. Textul acestei scrisori nedatate (expediată, desigur, după iulie 1907) a fost comunicat colecţiei „Claudia Millian-Minulescu" de către Şerban Cioculescu. Citez post-scriptumul care se referă la poet: *„Rogu-te, cine o fi Ion Minulescu?* În oraşul cu trei sute de biserici *este ceva nepreţuit. Asta nu mai e domnişoară! Asta e bărbat! Bravo lui! De mult n-am avut aşa impresie. Îl salut călduros şi-i mulţumesc pentru înalta plăcere ce mi-a făcut cu ciudatele-i versuri. Extraordinar! Dar despre el, mai pe larg, cînd voi avea plăcerea să te revăz.* De coeur, Caragiale."[2] Interesantă este de consemnat preţuirea acordată de marele exilat voluntar unei poezii care este axată pe o idee polemică, antireligioasă, ca de altfel întregul ciclu

---

[1] *Revista celorlalţi*, trei numere (20 martie, 1 aprilie şi 10 aprilie 1908).

[2] Poezia *În oraşul cu trei sute de biserici* a apărut în *Convorbiri critice*, I, din 1 iulie 1907, p. 607. Comentînd scrisoarea citată mai sus, în notele la volumul I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte* (col. „Studii şi documente"), E.P.L., 1963, Şerban Cioculescu observă: *„Caragiale l-a preţuit numai pe Minulescu dintre toţi colaboratorii* Convorbirilor. *Maniera lui, în versuri libere, îl va obseda în poezia* Litanie — Pentru sfîrşitul lumii — *scrisă cu ocazia rupturii lui Take Ionescu de conservatori"* (p. 49, nota 7).

Scanned with OKEN Scanner

de *Leturghii barbare* (în ediţiile ulterioare *Liturghii profane*), inclus la sfîrşitul *Romanţelor pentru mai tîrziu*.

Acest prim volum al lui Ion Minulescu apare, după cum se ştie, în aprilie 1908, cu o copertă desenată de Iser, prietenul de o viaţă al poetului. Autorul se îngrijise, în mod evident, de înfăţişarea grafică a cărţii sale de versuri, tipărită cu literă frumoasă pe hîrtie velină, într-un format elegant. Colaborarea pe această linie a poetului cu pictorul (al doilea volum, *De vorbă cu mine însumi*, 1913, are coperta şi desenele tot de Iser) constituie un moment relevabil în istoria graficii de carte românească.

În 1912, Ion Minulescu scoate a doua sa revistă, *Insula* [1], în jurul căreia grupează colaboratori ca G. Bacovia, Claudia Millian, Eugeniu Ştefănescu-Est, Adrian Maniu, Mihail Cruceanu, D. Iacobescu, M. Săulescu, N. Davidescu etc. Revista are un program, fără îndoială, simbolist — cum se poate deduce, în afară de articolul-program, şi din prezenţa poeţilor mai sus enumeraţi în coloanele ei.

La 11 aprilie 1914 se celebrează căsătoria lui Ion Minulescu cu poeta Claudia Millian (născută la 21 februarie 1887), autoarea volumului *Garoafe roşii* (1914), adeptă şi ea a direcţiei simboliste. „*L-am văzut pentru prima dată* — declara mai tîrziu Claudia Millian [2] — *la un bal mascat dat de Tinerimea artistică. Minulescu era îmbrăcat într-un costum de cavaler medieval şi se plimba cu Cincinat Pavelescu, mascat în filozof roman. Minulescu purta pe atunci o mustaţă roşie şi părea foarte amuzant în costumul lui* [...]. *L-am cunoscut mai tîrziu în redacţia ziarului* Viitorul. *Adusesem o informaţie de la Conservatorul de bele-arte, şi Minulescu mi-a publicat-o. Am fost după aceea să-i mulţumesc şi m-a întrebat : «De ce ai ţinut atît de mult să se publice informaţia asta?» «Ca să fiu şi eu cunoscută ca dumneata», i-am răspuns. «Bine, dar eu sînt cunos-*

[1] *Insula* apare, ca şi *Revista celorlalţi*, numai în trei numere (18 martie, 25 martie, 5 aprilie 1912).

[2] Vezi dublul interviu *Claudia Millian şi Ion Minulescu în intimitate*, *Rampa*, nr. 6.010, din 21 martie 1938.

cut pentru că scriu poezii.» «Şi eu scriu poezii», i-am replicat. Mi-a cerut să le vadă şi i-am arătat primele poezii din Garoafele roşii. S-a îndrăgostit mai întîi de versurile mele, apoi de mine şi aşa s-a întîmplat «nenorocirea».“ După alte mărturii ale poetei — cuprinse în memoriile ei încă inedite — titlul primului ei volum ar fi fost inspirat de faptul că Minulescu, atunci cînd îl vizitase la *Viitorul*, purta la butonieră o garoafă roşie. Ceea ce concordă cu finalul poeziei *Garoafe roşii*, în care, ca de altfel în întreaga carte, identificăm certe sonuri minulesciene: *„Vă poartă-actriţele pe gură / Şi hetairele pe sîni, / Vă leagănă pe coif cocoşii, / Şi-n răni v-au încrustat strămoşii, / Iar eu vă port pe veci în minte, / Vă port în păr şi pe vestminte, / Pe perne de atlaz brodate... / Garoafe roşii, crenelate! // Eu vă iubesc şi vă cunosc / De mult tulburătorul mosc! / Prin voi, garoafelor bizare, / În funduri roşii de corolă, / Mi-a-ntins iubirea-ntîia oară / Otrăvitoarea ei fiolă... / Prin voi am plîns întîia dată — / Obsesie însîngerată.“*

După 1908, cînd îi apar *Romanţele pentru mai tîrziu*, Minulescu îşi diversifică preocupările. În afară de versuri, scrie proză (*Casa cu geamuri portocalii*, „Alcalay“, 1908, apoi *Măşti de bronz şi lampioane de porţelan*, 1920 etc.), medalioane critice despre poeţi francezi (Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Henri de Régnier etc.), se ocupă consecvent de cronica dramatică (din 1911, în *Rampa*, apoi, din 1920, în *România nouă* etc.), colaborează cu numeroase articole, adesea sub pseudonimul Koh-i-noor, în presa vremii (*Viitorul*, *România* din Iaşi, 1917—1918 etc.). Începînd din 1920, închină o bună parte a efortu-rilor sale dramaturgiei (*Pleacă berzele*, 1921, *Lulu Poppescu*, 1921 etc.).

Am urmărit mai atent anii de formaţie a poetului — pentru istoricul literar, cei mai interesanţi. Alte cîteva referinţe biografice sumare ar putea să consemneze cariera publică a lui Ion Minulescu, care ocupă diferite funcţii, printre care aceea de director al Teatrului Naţional sau de director general în Ministerul Artelor. Succesul larg al versurilor sale e consfinţit şi de acordarea Premiului naţional de poezie pe anul 1928. La

Scanned with OKEN Scanner

11 aprilie 1944, în Bucureştii răvăşiţi de bombardamentele americane, Ion Minulescu încetează din viaţă în urma unui colaps cardiac.

Funcţiile oficiale nu l-au îndepărtat pe poet de viaţa boemei artistice a Bucureştilor, faţă de care simţea o atracţie nedezmînţită. Omul masiv, cu faţa rotundă, cu ochii sclipind vioi sub ochelari, era unul dintre obişnuiţii de la „Capşa", unde, cu gesturi largi, cu talentul mimic pe care i-l recunoştea toată lumea, îşi risipea energia în discuţii animate cu prietenii literaţi sau pictori. *„Minulescu arbora întotdeauna un fular nou, bariolat, un pardesiu de croială exotică, o pălărie, o încălţăminte londoneză şi nişte mănuşi de contrast, şi ştia să le poarte, şi toate îi veneau bine, ca unui bărbat de gust şi într-adevăr frumos, a cărui frumuseţe franceză şi masivă era mai cu seamă inteligentă"*, scria Tudor Arghezi într-o tabletă din 11 aprilie 1947.[1] Personalitate pitorească şi foarte simpatizată a Bucureştilor dintre cele două războaie, poetul a continuat să asigure difuziunea liricii sale şi pe cale orală, luînd parte, în diferite oraşe ale ţării, la şezători literare, cu succesul asigurat prin simpla prezenţă a numelui său pe afişe. *„Abia după război* — afirma Ion Minulescu în interviul din *Adevărul literar şi artistic*, 4 aprilie 1937 — *am început a avea succes şi a mi se vinde cărţile.* Romanţele pentru mai tîrziu *au stat nevîndute ani de zile. Acum s-au scos patru ediţii una după alta. — Era alt spirit, intervine interlocutorul,* iar Minulescu îi răspunde: *O fi fost.. dar eu am făcut altceva. M-am apucat şi-am urmat Conservatorul de artă dramatică* (desigur, o metaforă, n.n.), *ca să învăţ să-mi spun versurile. Le spuneam natural şi sugestiv şi cei ce mă ascultau întrebau numaidecît, intrigaţi: Ce-i asta? Sînt versuri de mine, din volumul cutare — răspundeam eu. Căci un lucru nou trebuie să-l deprinzi, să-l descifrezi, să înveţi să-l guşti."* Poetul punea un talent actoricesc deosebit în interpretarea versurilor sale — mărturiile contemporanilor sînt unanime în această privinţă. De altfel, multe dintre poeziile

[1] *Adevărul*, LXI, nr. 16.836, 11 aprilie 1947.

Scanned with OKEN Scanner

lui Minulescu se pretează, prin însăşi structura lor internă, prin mişcarea lor specifică, să fie „jucate". Eugeniu Speranţia nota în evocarea din care am mai citat : „*Propriu-zis, el nu-şi citea şi nu-şi recita poeziile, ci, cum se spunea şi pe atunci, le juca, uneori cu schiţarea cîte unei adevărate înscenări. Îşi mai aduc aminte, poate, cei care l-au văzut jucîndu-şi poezia* Cu Toamna în odaie ; *făcea grăbit cîţiva paşi pînă în fundul scenei, deschidea uşa, se retrăgea politicos puţin mai la o parte, ca şi cum i-ar fi făcut loc Toamnei să intre şi o invita :* Donnez-vous la peine d'entrer, Madame."

Stegar recunoscut al artei moderne, Ion Minulescu a jucat, din momentul afirmării sale şi pînă la sfîrşitul vieţii, un însemnat rol de animator cultural. Prieteniile şi relaţiile artistice ale poetului constituie un capitol foarte interesant şi cade în sarcina viitorului biograf să le evoce, integrîndu-le atmosferei generale intelectuale din România primelor patru decenii. Ion Minulescu a fost nu numai bonomul, jovialul, savurosul şi uneori cinicul interlocutor de cafenea, *causeur*-ul plin de vervă şi de spontaneitate, ci şi unul dintre scriitorii cei mai culţi ai vremii sale, bucurîndu-se, în rîndurile confraţilor mai tineri, de un rar prestigiu intelectual. Un exemplu concludent în această privinţă îl reprezintă B. Fundoianu, care şi-a exprimat, în cunoscuta dedicaţie a *Priveliştilor* sale, sentimentele de gratitudine şi admiraţie faţă de personalitatea autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu.*[1] Nu lipsit de unele inconsecvenţe sau exclu-

[1] Minulescu a jucat un rol însemnat în formaţia intelectuală a lui Fundoianu, pe care-l cunoscuse, ca tînăr de 17 ani, în refugiul la Iaşi din timpul primului război mondial. Nişte *Amintiri,* publicate în *Lumea* (II, nr. 32 din 12 mai 1946) de către Claudia Millian, evocă relaţiile dintre Minulescu şi Fundoianu : „*Avea 17 ani cînd l-am cunoscut la Iaşi. Am descoperit o pasăre rară, mi-a spus atunci Minu, cu discernămîntul lui clar.* [...] *După cel dintîi război mondial, Fundoianu, ademenit de făgăduielile poeziei, s-a aşezat printre noi la Bucureşti.* [...] *In biblioteca lui Ion Minulescu, Mieluşon, cum se numea în intimitate, făcea cunoştinţa Parisului literar, a Parisului obsedant. Aici a cunoscut pe contele de Lautréamont — acel ciudat Isidor Ducasse — cu poemele otrăvite din* Chants de

sivisme — mai ales în orientările teoretice — Ion Minulescu, deşi îşi găsise un drum literar propriu, de la care nu s-a abătut, a fost totdeauna un sprijinitor al inovaţiei, al căutărilor şi al neliniştilor creatoare şi un adversar al tuturor epigonismelor, ceea ce i-a asigurat, cu fireştile excepţii, un loc aparte în simpatia şi stima cîtorva generaţii de tineri artişti.

*

Există, în chip cert, o seducţie minulesciană, care se exercită de peste o jumătate de veac asupra categoriilor celor mai deosebite de cititori — de la adolescentul visător sau frondeur, pînă la insul care a atins vîrsta rememorărilor, de la iubitorul rafinat de poezie, pînă la omul angajat în zona unei activităţi practice şi care nu poate avea cu literatura decît un contact, fatal, discontinuu. Versul lui Minulescu, de o încîntătoare spontaneitate, acţionează asupra spiritului ca o „grizerie", stimulînd euforii delicate, o stare de efervescenţă imaginativă şi de generoasă disponibilitate. Poetul dă sentimentul — de-a lungul întregii sale evoluţii — că are resurse mereu proaspete de vitalitate contagioasă, şi una dintre notele distinctive cele mai însemnate ale personalităţii sale rămîne optimismul de factură superioară, atins din cînd în cînd de aripa unei melancolii, a unei nostalgii sau a unui regret. O vivacitate neobosită, aproape agresivă, se mărturiseşte pretutindeni în opera lui Minulescu, în poezie, ca şi în teatru sau în proză. Ne aflăm — situîndu-ne într-o perspectivă istorică — în faţa unei structuri artistice inedite în literatura română de la începutul secolului XX. Farmecul minulescian vine, în primul rînd, din afirmarea acestei sensibilităţi noi, definită printr-un subtil amestec între ingenuitate şi blazare, sinceritate şi afectare, bonomie şi cinism, solemnitate

---

Maldoror. *S-a îmbătat de parfumul din* Fleurs du mal. *A băut din izvorul straniu al lui Jules Laforgue. A cunoscut mai bine pe Paul Verlaine.* [...] *S-a împrietenit cu acel înger negativ, Arthur Rimbaud, erou al vagabondajului şi martir al neliniştei geniale*" etc.

Scanned with OKEN Scanner

pontificală şi autoironie. O muzicalitate sugestivă şi obsesivă, o anume orchestraţie a versului, armonioasă şi stridentă în acelaşi timp, o specifică oscilaţie între elanul sentimental şi cenzura umoristică au contribuit la fixarea în forme poetice originale şi uşor de recunoscut a unei atari sensibilităţi. Cu Minulescu ne îndepărtăm de mărturiile tragicei inadaptări romantice care, de la Eminescu — şi, desigur, exprimînd realităţile dure ale vremii — se impuseseră în literatură şi deveniseră, în multe cazuri, sursele unui convenţionalism epigonic (ne gîndim la posteminescienii minori). Nu vom regăsi, aşadar, la poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* nici un ecou al acelui farmec tulburător, nici o urmă din acea „*dulce jale*“ şi din acea suferinţă „*dureros de dulce*“, al căror răsunet se poate recunoaşte şi în primele manifestări explicite ale simbolismului românesc (la Ştefan Petică), spre a nu mai vorbi de numeroşii imitatori servili ai *Luceafărului*. Nu vom regăsi nimic nici din accentele sfîşietoare ale marelui Bacovia, nici din langoarea şi suavitatea obosită a rafinatului Dimitrie Anghel, nici din melancolia şi patosul dezrădăcinatului St. O Iosif. Farmecul minulescian este prin excelenţă — şi chiar cu ostentaţie — „modern“. Poetul îşi construise o personalitate de boem — boema fiind în acest caz o pură atitudine estetică — şi se manifesta, nu numai social, dar şi în poezie, ca un *causeur* cu gesturi imprevizibile şi pitoreşti, cultivînd un cosmopolitism zgomotos şi afişînd un gust exclusivist pentru arta modernă, civilizaţia modernă, luxul modern. Setea de viaţă şi de plăcere, evitarea întrebărilor fundamentale şi recomandarea, în subtext, a lui *carpe diem* definesc un anume hedonism care, lipsit de aristocratismul estetic şi de spiritul sfidător paradoxal cu care se însoţeşte la un Oscar Wilde, rămîne mereu în limitele unei jovialităţi simpatice. E lesne de înţeles de ce Minulescu, în ciuda pozelor cinice pe care i-a plăcut să le adopte (reductibile în ultimă instanţă la un inofensiv teribilism juvenil), a devenit un poet popular, gustat şi iubit în cercuri foarte largi. Şi tot astfel e lesne de înţeles de ce uneori poetul a fost întîmpinat cu rezerve şi chiar cu iritare polemică de cei care îşi formaseră un ideal poetic mai

înalt şi mai riguros. Desigur, Minulescu nu este un mare liric, aşa cum sînt în literatura noastră un Eminescu, un Arghezi sau un Blaga, şi nu se poate, de asemenea, contesta că anumite zone sufleteşti îi sînt inaccesibile, că poezia lui este lipsită de „fior metafizic“ [1]. A trage însă de aici încheierea că avem de-a face cu un poet minor, facil şi superficial ar fi o gravă eroare. În expresia structurii sale temperamentale şi a sensibilităţii sale particulare Minulescu e un artist sigur pe el, înzestrat cu un remarcabil simţ al nuanţelor, putînd satisface şi cele mai severe exigenţe de gust. Numai pornind de la o asemenea perspectivă se poate defini locul real ocupat de Ion Minulescu în istoria poeziei româneşti de după 1900, contribuţia lui înnoitoare la evoluţia şi diversificarea limbajului liric şi a poeziei de fantezie şi umor.

Deşi în aparenţă lipsită de dificultăţi, problema caracterizării personalităţii lui Minulescu, a încadrării ei în contextul literar al momentului cînd se afirmă, nu este chiar atît de simplă. În general, critica literară mai veche l-a afiliat pe autorul *Romanţelor pentru mai tîrziu* tradiţiei simbolismului francez. Desigur, sînt multe argumente care pledează în favoarea unei astfel de păreri (între ele, numeroasele declaraţii şi mărturisiri ale poetului însuşi). Totuşi, examinarea mai îndeaproape a resorturilor lirismului minulescian impune unele delimitări, pe care comentatorii cei mai pătrunzători ai poetului le-au consemnat. De fapt, abia de la acest punct înainte discuţia devine interesantă. Eugen Lovinescu — totdeauna foarte aspru în jude-

[1] Într-un articol de o remarcabilă densitate (*Steaua*, XV, nr. 12, decembrie 1964) Adrian Marino observă, în această direcţie: *„Un lucru este cert: din cauza temperamentului său lucid, blazat, de o anume emfază, Ion Minulescu n-a putut deveni un mare liric. Dar sufletul uman, în poezie, nu gustă numai sublimul şi grandiosul. De fapt, aceste momente sînt dintre cele mai rare. În schimb, el se regăseşte într-o zonă sentimentală medie, uşor melancolică, în care solemnitatea face loc destinderii, familiarităţii, vitalităţii exuberante, chiar poantei. Or, Minulescu răspunde într-o mare măsură tocmai acestor necesităţi interioare. De unde succesul, căci nu sublimul este aspiraţia universală şi permanentă a cititorului de poezie.“*

Scanned with OKEN Scanner

cătile despre Minulescu[1] — îl consideră în *Istoria literaturii române contemporane* (1900—1937) *„adevăratul stegar al mişcării simboliste"*, deşi face remarca restrictivă că poezia lui e *„de un simbolism mai mult exterior şi mecanic"*. Pornind de la ideea că *„simbolismul nu poate fi popular"*, Lovinescu afirmă că Minulescu se află *„în situaţia paradoxală de a-l fi făcut pe înţelesul tuturor şi de a-i fi popularizat metodele"*. În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), G. Călinescu schiţează o imagine extrem de interesantă a lui Minulescu, văzut ca practicînd un simbolism de factură comică. Poetul ar fi un sentimental care se complace în a debita enormităţi cu un aer serios, ceea ce sugerează metafora critică a unor tipuri caragialeşti ajunse să se exprime liric. Uneori rău înţeleasă — căci, de fapt, nu există în ea nici o nuanţă peiorativă — formularea călinesciană a făcut carieră : *„Ion Minulescu* (literar vorbind) *este un tip caragialian, tînărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de mofturi. Poeziile lui Minulescu decurg din stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureştene, aşa cum foarte adesea pariziana* chanson *e scrisă în argot. Ele trebuiesc zise, precum trebuie jucate momentele lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Ca-*

---

[1] Cf. *Critice*, ediţia a II-a, vol. I, „Alcalay", 1920 ; *Critice*, ed. definitivă, vol. II *(Metoda impresionistă)*, „Ancora", 1926 ; *Critice*, vol. VII *(Literatura nouă)*, „Ancora", 1929 etc. De asemenea, vezi portretul moral pe care i-l face E. Lovinescu poetului în primul volum al *Memoriilor* sale („Cugetarea", 1930, pp. 239—245), portret lipsit de orice element simpatetic, oscilînd între relatarea de mici anecdote, din care se extrag concluzii dilatate şi caracterizări de felul următor : *„În I. Minulescu* — spune criticul memorialist — *se răsfaţă numai egoismul* jouisseur *cel mai cinic din literatura noastră, fără nici o distincţie între permis şi nepermis, între moral şi imoral, egoism primar, afirmat sub forme bonome şi spirituale, dar nu mai puţin categoric în a reclama orice ca un drept al său firesc şi, ignorîndu-se aparent pe sine, în a înfiera cu truculenţa lui obişnuită egoismul, imoralismul, cinismul altora, văzute prin lumina diformatoare a propriei sale personalităţi"*.

ţavencu şi un Eleutheriu Popescu deveniţi lirici. El nu e umoristic în intenţie, deşi efectul e savoarea, ci, ca şi Anton Pann, nu-şi poate traduce sublimităţile decît în limbajul lui special, convins şi burlesc." Punctul de vedere al lipsei de intenţionalitate umoristică — pe care, de altfel, se sprijină întreaga analiză a lui G. Călinescu — mi se pare, totuşi, contestabil. Dacă la început elementul de exagerare comică se va fi infiltrat, discret şi neobservat, în ţesătura fastuoasă, cu motive exotice şi familiare sau banale (combinaţie cam barocă), a poeziilor minulesciene, e cert că în timp poetul a căpătat conştiinţa mijloacelor sale, a structurii talentului său, făcînd umor deliberat şi neechivoc. Simbolismul lui Minulescu, G. Călinescu îl identifică substanţei sonore a versurilor, efortului spre muzicalitate, socotind că „*sonoritatea exterioară nu împiedică vagul simbolist*". O asemenea afirmaţie lărgeşte, însă, peste măsură sfera conceptului de simbolism.

Tudor Vianu[1] se întreabă şi el dacă Ion Minulescu a fost un poet cu adevărat simbolist. „*Făcînd abstracţie de... mijloacele minulesciene*", răspunsul la această întrebare „*nu poate fi dat în sens pozitiv*"... „*Adevărata poezie simbolistă a fost o formă a liricii indirecte... Simbolismul a însemnat, prin această îndrumare a lui, un gest al rezervei şi discreţiei lirice, un pas către intimitatea mai adîncă a conştiinţei, o reacţie antiretorică... N-a existat însă un alt poet mai retoric ca Ion Minulescu. Sub învelişul manierelor lui simboliste, adevărata fire a poeziei sale ni se dezvăluie abia atunci cînd o înţelegem ca pe o formă nu numai a limbii vorbite (ceea ce, în definitiv, stă în firea oricărei poezii), dar a limbii declamate. De aici porneşte, împreună cu muzicalitatea ei contagioasă, toleranţa ei pentru locurile comune ale limbajului, enumeraţiile şi amplificările ei retorice, mulţimea interjecţiilor şi antitezelor ei, forma ei adresată.*"

N-aş fi de acord decît parţial cu E. Lovinescu cînd afirmă că succesul poeziei lui Minulescu venea de la „*muzicalitatea ei*

[1] *Figuri şi forme literare*, „Casa şcoalelor", 1946, pp. 122—123.

Scanned with OKEN Scanner

exterioară", de la caracterul ei declamator ; cred că larga audienţă pe care şi-a cîştigat-o în epocă provenea în tot atît de mare măsură de la substratul ei umoristic. Poetul era urmărit de un demon al poantei, al cuvîntului de spirit. Viabile în poezia minulesciană — reevaluată dintr-o perspectivă actuală — sînt tocmai fondul ei comic, jovialitatea ei neobosită, prin care transpar, din cînd în cînd, note de melancolie şi suav lirism. Făcînd parte din familia umoriştilor sentimentali, Minulescu este, într-o parte a operei lui, oricît de paradoxal ar părea, *un parodiar al simbolismului* şi chiar al propriei sale facturi lirice. Nu ştiu dacă poetul va fi fost conştient pe deplin de această împrejurare, dar, oricum, temperamentul lui extravertit şi simpatic, predispus la vorbărie şi glumă, dezinvolt şi „neserios" îl făcea inapt pentru solemnităţile iniţiatice ale simbolismului. Vivacitatea lui naturală, sociabilitatea lui generoasă sparg astfel cadrele unei estetici „aristocratice", esoterice. Se ştie că exagerarea este un mod al ironiei. Acumularea a numeroase noţiuni, în genere abstracte sau abstractizate, exprimate prin cuvinte scrise cu majusculă şi subliniate (*„Albastrul"*, *„Poem"*, *„Boemii"*, *„Triolet"*, *„Perpetuare"*, *„Sfîrşiturile"*, *„Defunctele dureri"*, *„Profet"*, *„Calvar"*, *„Faraonii"*, *„Nebunul"*, *„Cuminţii"*, *„Tricolorul Nebuniei"*, *„Cînt"* etc.), frecventele imagini legate de cifre aşa-zise fatidice, ca *„trei"* sau *„şapte"* etc., toate acestea incluse în versuri sonore, debitate pe un ton de pontificală oratorie, nu conduc decît incidental spre vagul simbolist, realizînd în schimb un special amestec de sugestie obsesivă şi efecte de umor poetic, din ce în ce mai pregnante pe măsură ce poetul evoluează. Stilul enumerativ (se juxtapun noţiuni dintre cele mai diverse, pînă la eteroclit) poate fi şi al unui retorism care se autopersiflează. Nuanţa umoristică nu e absentă uneori nici din exotismul prea evident verbal, bazat pe acumularea de numiri geografice sonore, procedeu în care trebuie să recunoaştem un punct de interferenţă al manierei simboliste cu aceea parnasiană (Estramadura, Alicante, Xeres, Golgota, Antile, San-Salvador, Sahara, Babilon, Ninive, Siracuza, Citera, Lesbos, Corint, Ecbatana, Bassora, Guadalquivir etc.). Nume-

roasele jocuri de cuvinte, asociaţiile bombastice, citaţiile franceze, faconda neologistică — toate acestea definesc o artă poetică stînd în mare măsură sub semnul comicului liric, al unei graţioase şi neobosite fantezii.[1]

Analiza unui exemplu — să luăm *Romanţă policromă* din volumul *De vorbă cu mine însumi* — va da un contur mai precis celor afirmate. E un joc în jurul cuvintelor „a cere" şi „a da", ironizînd subtil dilataţia imaginativă a realităţii aşa cum o proiectează fantezia înfierbîntată a poetului îndrăgostit: *„Nu-i cer nimic... / Şi totuşi, dacă-ar vrea — / O, dacă-ar vrea să-mi dea ce nu-i cer încă! — / Ar face dintr-un lac o Marmara, / Şi dintr-un melc, un Sfinx săpat în stîncă. / Nu-i cer nimic... / Dar dacă-ar fi să-i cer / Ce-aş vrea să am şi ce-ar putea să-mi dea..."* etc. Subliniez pe *„ar putea să-mi dea"* pentru că tot ce-i va cere poetul iubitei ţine de domeniul unui imposibil care se potenţează comic: *„Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da, / Dă-mi calmul blond al soarelui polar, / Dă-mi primul crepuscul pe Golgota / Şi primul armistiţiu planetar. / Dă-mi paradoxul frumuseţii tale, / Dă-mi prorocirea viselor rebele, / Dă-mi resemnarea strofelor banale / Şi controversa versurilor mele. / Dă-mi A.B.C. al vieţii subterane, / Dă-mi simfonia flautelor mute, / Dă-mi tălmăcirea buzelor profane / Şi rebusul icoanelor tăcute. / Dă-mi preţul primei victime-a femeii, / Dă-mi simbolul opalului şi-agatei, / Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeii / Şi tusea-n* fa minor *a Traviatei"* etc. Avem de-a face, la Ion Minulescu, cu un caz de verbozitate, de inflaţie verbală? De cele mai multe ori nu, pentru că rostogolirile de cuvinte sunătoare, de formule pretenţioase definesc

[1] Într-un articol publicat în 1927, la apariţia volumului *Spovedanii*, Perpessicius îl intuieşte just pe Ion Minulescu ca pe un poet *„fantezist"*, considerîndu-l *„cel dintîi şi cel mai autentic dintre poeţii fantezişti ai noii lirice româneşti"* şi atrăgînd atenţia asupra necesităţii de a-l înţelege prin raportare la această categorie specifică — *„în planul său, de poet fantezist, trebuieşte vizitat şi înţeles"* Ion Minulescu. (Vezi Perpessicius, *Menţiuni critice*, II, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934, pp. 128—129.)

Scanned with OKEN Scanner

postura de mimă ilară a poetului, converg spre un efect *umoristic*, dar şi liric totodată. Căci umorul minulescian e prin excelenţă liric, se adresează, adică, sensibilităţii cu mijloacele specifice ale evocării poetice. De aici şi posibilitatea ca o astfel de poezie să fie receptată unilateral, uneori ca pur lirică, exagerîndu-i-se latura sentimentală, alteori — deşi acest caz a fost mai rar — ca predominant funambulescă, iar alteori ca o creaţie în care liricul autentic e înăbuşit şi distrus de comic. Oricum, imixtiunea aceasta de modalităţi şi intenţii artistice a fost, nu o dată, condamnată în termeni categorici. Exprimînd un punct de vedere nu singular, Arghezi făcea, în 1914, procesul „minulescianismului" cu argumentele menţionate mai sus.[1]

Deşi nu fusese de loc un simpatizant al poeziei lui Minulescu, o dată depăşite solicitările luptelor literare care exclud nuanţele, Arghezi avea să revină asupra autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu*. În tableta din *Adevărul* (LX, nr. 16.543 din 17 aprilie 1946), la doi ani după moartea poetului, Arghezi cerea editarea unei antologii Ion Minulescu, iar un an mai tîrziu, tot în *Adevărul* (LXI, nr. 16.836, 11 aprilie 1947), recunoscînd că : *„...N-am avut acele aderenţe de ambianţă pe care le cultivă prieteniile şi înrudirile apropiate, dar am fost atras de politeţa lui caldă, de genul lui de omenie civilizată, de un fel de camaraderie particulară..."* mărturisea, făcînd, în stilul lui de străluciri pătrunzătoare, o caracterizare a artei minulesciene, plină de sugestii preţioase : *„...N-aş putea să ascund că de Ion Minulescu mă animă şi o simpatie regională... Poetul era oltean din Slatina. Pentru tot ce-i oltenesc am o slăbiciune congenitală. De-abia ieşiţi din precupeţie, juveţii de peste Olt, deştepţi, îndrăciţi şi independenţi, au dat dovezi de sensibilităţi*

[1] *Tablete de cronicar*, E.S.P.L.A., 1960, pp. 39—47. E reprodusă aici o cronică din 1914, în care, cu incisivităţi de pamflet necruţător, poezia minulesciană este demontată piesă cu piesă, demonstrîndu-se caracterul ei facil, făcut dintr-o *„frazeologie pretenţioasă"* de *„gazetar versificator"*, dintr-un *„verbalism... insipid"* etc.

Scanned with OKEN Scanner

inedite şi o scriptură renovatoare, îmi convine să cred, de cea mai originală calitate. Oltenii-s felibrii valahi, şi Minulescu e Mistralul lor. Lăutari de la Jii, struniţi-vă viorile şi cîntaţi! Poetul nu a murit!"

Caracterul dual al poeziei minulesciene — lirism şi umor — a fost sesizat şi de Lovinescu, fără însă ca acesta să descopere şi să valorifice unitatea acestor aspecte, complementaritatea lor, în care stau, în definitiv, farmecul şi originalitatea formulei poetice. Vorbind de *Romanţe pentru mai tîrziu* (în *Critice*, vol. I, 1920, p. 96), Lovinescu spunea că Minulescu „*e poet prin rara bogăţie a imaginilor cam căutate, dar încă destul de frumoase, şi mai e poet prin armonia mecanică a versurilor lui... În d-l Minulescu, alături de poet, mai e însă şi un fumist. Lîngă versuri simţite găsim versuri nesincere, simple jocuri de cuvinte ale unui funambul.*" Acelaşi Lovinescu, în „ediţia definitivă" a *Criticelor* [1], îşi revizuia — după obiceiul său, pentru care a fost uneori mustrat de confraţi — părerea iniţială şi recunoştea că „*prin abundenţa sonoră a limbii, prin anumite obsesii verbale şi procedee funambuleşti, este neîndoios că poezia minulesciană reprezintă un punct de plecare în evoluţia poeziei noastre*".

Fondul liric al poeziei lui Minulescu vine dintr-o nostalgie, din căutarea unei compensaţii imaginative, din expresia unui instinct de migraţie pe care şi alţi simbolişti îl au, cedîndu-i cu voluptate.

E vorba, de fapt, de o reacţie împotriva monotoniei, împotriva unui plictis care apasă ca o fatalitate (sentimentul e clar exprimat, de pildă, în *Sonet*) şi, de aici, mirajul tuturor plecărilor, în linia celui mallarméan... „*Fuir! là-bas fuir*", din *Brise marine*. Pentru a-l înţelege însă adecvat pe Minulescu e necesar de a reaminti că perioada simbolistă a generat, alături de o literatură a evaziunii şi sublimării, şi o literatură de critică a evaziunii, de rechizitoriu ironic al compensaţiilor ima-

[1] E. Lovinescu, *Critice*, ed. definitivă, vol. II, „Ancora", 1925, p. 33.

gnative. Încercarea de a distruge iluziile „frumoase" e o direcţie ilustrată pe întreaga gamă, de la patetic la ironic. Umorul modern, cu tehnica reducţiei la absurd, cu amestecul de planuri şi voluptatea răsturnării locurilor comune, ia naştere — nu trebuie să uităm — în sînul simbolismului (Alfred Jarry, de pildă). Modalitatea parodică, dintr-un impuls de a distruge miturile şi mistificările „poetice", e răspîndită la unii dintre simboliştii cei mai tipici, cum ar fi Jules Laforgue, căruia Minulescu îi este, evident, foarte îndatorat. Pe o astfel de linie se dezvoltă şi creaţia minulesciană, care tratează cu nuanţe de umor sentimental şi uneori de burlesc marile teme lirice (printre care erosul, cu o predilecţie nedezminţită).

Nu scutit de excese estetizante (care-şi pun pecetea şi asupra creaţiei altor poeţi din cadrul reacţiei antisămănătoriste de după 1900), inegal uneori, poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* aduce în lirica noastră o sensibilitate vie şi inteligentă, care se valorifică, aşa cum am subliniat şi mai înainte, în special în direcţia umorului sentimental, cristalizat într-o formă poetică de o certă originalitate. Oricine l-a citit pe Minulescu, resimţind farmecul muzicalităţii sale (fie ea „exterioară", „mecanică" etc.), va recunoaşte versuri sau poezii ale sale, chiar fără indicaţia autorului, după timbrul specific, după cadenţa lor, după felul imaginilor şi al cuvintelor — semne distincte ale unei puternice personalităţi artistice.

*

După cum s-a mai subliniat, în ambianţa literară a epocii în care a scris, Ion Minulescu e un poet al civilizaţiei, al cetăţeanului. Inovaţia efectivă constă mai mult în materialul lexical al poeziei sale decît în ceea ce priveşte sfera tematică, în genere circumscrisă la motivele simboliste: parcurile, grădinile, corăbiile, călătoriile imaginare în regiuni exotice cu nume sonore, somptuoasele ceremonialuri erotice, Arta (de aici citarea unor nume de poeţi, pictori, compozitori pe care-i iubeau simboliştii). În postfaţa la volumul *Versuri* din 1957, Tudor Vianu

Scanned with OKEN Scanner

arăta, pe bună dreptate, că Minulescu „*a fost unul din acei care au făcut să cadă în desuetudine limbajul zis poetic. S-a exprimat în limba tuturor, primind printre cuvintele, printre locuțiunile sale pe acelea ale graiului din orașe. Neologismele și locuțiunile lui neologistice fac parte din acest grai. Minulescu... a introdus, ba poate chiar a reabilitat prozaismul în poezie. Poetul îndrăznește să scrie: «Un zgomot de metal ne-a deșteptat / Exact în clipa cînd ne sărutam». Au intrat pe această cale, dar corespunzînd unei atitudini, numeroase efecte de umor, un mod de a prezenta aspectul grotesc al lucrurilor și situațiilor*“ etc.

Examinarea evolutivă a operei minulesciene duce la concluzia că preocuparea de a include în limbajul poetic elemente ale vorbirii colocviale cotidiene — utilizate pentru efecte comice — se accentuează pe măsură ce poetul devine mai conștient, aș zice, de „specificul“ artei sale. În *Romanțe pentru mai tîrziu* lirismul solemn, tonul de oficiere nu sînt absente. Poetul cu ochii „*plini de regrete și triști*“ este mesagerul profetic al unei arte noi, aspirînd „*spre-acel frumos întrezărit / În armoniile eterne / Dintr-un sfîrșit / Și-un infinit...*“. Drumul lung străbătut spre contemporani, cărora le cere încununarea sa „*cu foi de laur*“, l-a făcut pe acest pelerin al celor „*patru vînturi / Și patru puncte cardinale*“ să-și sfîșie „*toga*“ dăruită de Apolo. Poarta la care bate poetul, însă, „*a rămas închisă la glasul artei viitoare*“ (*Romanța noului-venit*). Poate fi surprinsă, în această poezie cu care se deschide întîiul său volum, mișcarea retorismului minulescian, cu multele lui ramificații antitetice („*coșmarul nepovestitelor povești*“, „*coloarea decoloratei nebunii*“ etc.). Acceptînd idealul muzical al simbolismului — „*De la Musique avant toute chose*“, prescria Verlaine — Minulescu ignora preceptul antiretoric exprimat în aceeași *Art poétique*: „*Prends l'éloquence et tords-lui son cou*“. Poezia lui, sonoră, e construită pe cîteva noțiuni fundamentale, tratate într-o viziune alegorică (în care o anumită convenție e respectată totdeauna: poetul are „*togă*“, „*sandale*“, străbate un drum lung, bate la porți ce-i rămîn zăvorîte etc.). Alegoris-

Scanned with OKEN Scanner

mul, ermetizant în epocile mai vechi ale literaturii, pentru că implica un sistem de referinţe şi raporturi codificate pe care doar iniţiaţii îl puteau cunoaşte în complexele lui ramificaţii, a devenit în timpuri mai apropiate de noi un procedeu clar, de unde şi frecventa lui asociere cu retorismul, care, esenţial, înseamnă dorinţă de a transmite cît mai eficient un anumit mesaj intelectual (retorismul, în sensul bun al cuvîntului, e unul din mijloacele artei adresate, deschise). Discursul liric minulescian are meritul de a împleti o serie de trăsături originale. G. Călinescu remarca fin că elementele artei lui Minulescu trebuie deduse dintr-o filiaţie a poeziei cîntate. Romanţele lui prezintă într-adevăr unele puncte comune cu genul acesta de muzică sentimentală. Fiecare are un unic motiv central — uşor de identificat — care este dezvoltat într-o succesiune perfect inteligibilă, cu reluări şi repetiţii, dar şi cu o varietate de formule evocatoare, antiteze, asocieri neaşteptate etc. Numeroase cuvinte, expresii, construcţii imagistice capătă într-o astfel de poezie o funcţie *mnemotehnică,* problema expresivităţii căzînd oarecum într-un plan secundar. Punctul de plecare este o afirmaţie, o interogaţie, un îndemn, concentrate într-o formulă, care va reveni şi în jurul căreia se structurează întregul poem. Cîteva exemple. În *Romanţa noastră* apare ideea unei călătorii (alegorie a vieţii) care continuă căutarea şi avînturile moştenite de la străbuni. Prima parte e construită în jurul versului tipic de romanţă *Pe-acelaşi drum: „Pe-acelaşi drum, / Mînaţi de-acelaşi îndemn nefast al năzuinţii, / De-acelaşi nenţelese-avînturi spre tot mai sus, / Pe-acelaşi drum / Pe unde ieri trecură, poate, / Străbunii noştri / Şi părinţii“* etc. Urmează, într-o dezvoltare logică previzibilă, partea construită în jurul versului: *„Porni-vom tineri ca* Albastrul *imaculatelor seninuri“,* repetat şi el de cîteva ori. Călătoria — viaţa — are însă un termen, şi partea finală a romanţei sugerează ideea opririi, a oboselii care pune stăpînire asupra drumeţilor îmbătrîniţi: *„Dar va veni o zi în care / Ne vom opri deodată-n drum“,* sau *„Da... / Va veni şi ziua-n care vom obosi“,* şi-apoi concluzia: *„La umbra zidurilor mute / Şi-a secularilor castani, /*

Vom adormi ca și drumeții / Ce dorm uitați de mii de ani!..." Tonul solemn se armonizează cu linearitatea tratării motivului. Altă dată (*Romanța zilelor de ieri*) poemul se constituie în funcție de un îndemn. („*Taci*", apoi „*treci tăcut*", „*ocolește-mă*" etc.) : „*Taci, / Să nu-mi deștepți tristețea amintirilor culcate / În sicriurile-albastre ale zilelor de ieri!... / Taci, / Să nu-mi deștepți în suflet tragediile jucate / În aplauzele mute ale-ntîielor dureri! / Treci tăcut ca beduinul ce cutreieră nisipul, / Treci tăcut ca cel ce-și pune mîinile-n cruciș pe piept*"... În *Multașteptatei...*, cum sugerează și titlul, motivul central e așteptarea : „*De cînd te-aștept!...*" sau „*Te-am așteptat la-ncrucișarea potecilor*" etc., și „*Te-am așteptat pe țărmul mării*". E aici melancolia unei așteptări zadarnice, cu „*ciudate romanțe*" care „*pling*", cu „*lacrimi picurate-n cupa netălmăcitelor dureri*". O *romanță fără muzică* e, de asemenea, în mișcarea ei fundamentală, tipică pentru genul de poezie discutat. Fiecare dintre cele trei părți e comentariul unui vers-axă : „*În seara cînd ne-om întîlni*", „*în seara cînd ne vom iubi*", „*și-n seara cînd ne-om despărți*". Poetul introduce însă în schema tradițională a textului de romanță elementul fastuos, gesticulația pontifical. Intenția umoristică — mai ales în poemele pe temă erotică — este constatabilă de pe acum. Cu un fel de dezinvoltură, de generozitate facilă (doar pe jumătate convinsă), poetul îi face iubitei promisiuni pe tonul unei exagerate solemnități : „*În seara-aceea voi aprinde trei candelabre de argint / Și-ți voi citi / Capitole din epopeea / Amantelor din Siracuza / Citera, / Lesbos / Și Corint*". Felul cum se încheie cele trei părți ale *Romanței fără muzică* este parodic. După marile rostogoliri de cuvinte, cu somptuozități și simboluri, întrebările par, prin bonomia lor ușor cinică, distonante : „*Voiești sau nu să fii a mea?...*", „*voiești să nu mai fii a mea?...*" sau „*să-ți amintești c-ai fost și-a mea!*" Retorismul minulescian are, deci, și o coordonată autoironică, pe care volumele următoare o vor adînci.

Romanțe pentru mai tîrziu și, într-o mai mică măsură, volumul următor, *De vorbă cu mine însumi*, descoperă un poet

Scanned with OKEN Scanner

care ambiționează să exprime în versul său și un miraj al inefabilului, al straniului, al enigmaticului, uneori al lugubrului. Macabrul simbolist nu izbutește însă, în poezia minulesciană, să depășească o anume condiție pitorească, rezultat al unei propensiuni spre exagerare, care e semnul unei aptitudini în direcția umorului, deocamdată spontană și inconștientă. Mortul care se plimbă prin cimitir *(Romanța mortului)*, obligat să rămînă afară-n ploaie pentru că paznicul, neobservîndu-l, i-a închis cavoul, rostește un monolog plin mai mult de elemente grotești decît de un *mysterium tremendum* apocaliptic: *„Paznicul mi-a-nchis cavoul / Și-am rămas afară-n ploaie... / Paznicul mi-a-nchis cavoul / Și-am rămas să-mi plimb scheletul / Pe sub sălciile ude, / Ce mă cheamă / Și se-ndoaie / Să-mi sărute golul negru ce-mi plutește în orbite, / Să-mi sărute alba frunte — / Fruntea ce-mi știa secretul / Aiurărilor trăite — / Și să-mi șteargă de pe oase picăturile de ploaie"*... Nici versurile despre corb, pasăre de rău augur *(Romanța corbului)*, nici *Pelerinii morții* nu au nimic terifiant, putînd fi considerate niște compuneri mai degrabă exterioare, dar, pentru lectorul avizat, prin acel secret substrat al lor de bonomie și chiar de optimism, cle rămîn de o indiscutabilă și subtilă savoare artistică. Dispoziția temperamentală pe care-o comunică asemenea poezii e, în ultimă instanță, aceeași sugestivă locvacitate minulesciană, euforică și abundentă chiar în fața marilor mistere, pe care le evocă într-un ton de o solemnitate degajată.[1]

Minulescu este, în literatura noastră, unul din primii poeți ai Mării Negre și-ai Dobrogei, unde petrecuse iarna anului 1906—1907 împreună cu Anghel *(Romanța noastră, Crepuscul la Tomis, Sosesc corăbiile, Romanța celor trei corăbii, Romanța celor trei galere, Nocturnă* etc.). Stilul de „romanță", cu chemări, exclamații, îndemnuri — stil extravertit — domină și aici. Figurile poetice, cînd nu sînt convenționale (la Minulescu,

[1] Pe această linie, disocieri interesante face și Dumitru Micu în paginile despre I. Minulescu din *Literatura română la începutul secolului XX*, E.P.L., 1964.

de pildă, epitetul e aproape totdeauna banal), urmăresc, la polul exact opus, efecte surprinzătoare, realizate prin dilataţie, hiperbolă, asocierea unor termeni eterogeni, fără însă a ieşi din marginile esteticului. Corăbiile, aşadar, *„sosesc cu pînzele umflate, / Ca nişte sînuri de femeie / Pe care-o buză pătimaşă le-a-nvineţii de sărutări"* *(Sosesc corăbiile).* Sensibilitatea poetului rămîne şi aici, ca aiurea, esenţial muzicală. Introdus în textura sonoră a versului, locul comun, prozaismul se înnobilează poetic, iar asocierea „şocantă" se topeşte în fluxul armonic. E unul din secretele artei lui Minulescu. Nu sînt absente nici din poeziile marine unele uşoare tuşe umoristice. În *Crepuscul la Tomis,* spre exemplu, poetul, urmărind probabil *„înamoratele sirene"* şi ameninţat să se înece, este salvat de mare, care-l scoate *„de păr din adîncime"* : *„Iar eu — / Pornit în căutarea / Frumosului din suflet / Şi din rime — / Un vagabond pe care marea / M-a scos de păr, din adîncime / M-avînt din nou în infinit... / Şi convertit / De dragul unei simple jucării, / M-agăţ cu mîinile de astrul / Ce ca un pescăruş rănit / Îşi moaie aripa-n albastrul / Crepuscularei agonii!..."* Sensibil la pitoresc, Minulescu descrie — într-o poezie iniţial datată din „Medjidia" *(Viaţa literară şi artistică,* I, nr. 8, 4 martie 1907) — ceremonialul religios musulman, într-o geamie dobrogeană, cu muezini picotind de somn în timpul rugăciunii : *„Trei credincioşi desculţi se-nclină / Proptindu-şi frunţile-n covor — / Şi parcă-s trei bolnavi ce mor... / Trei credincioşi desculţi se-nclină / Şi-n simfonia de lumină / Ce-şi plimbă petele pe geamuri — / Cînd verzi, cînd purpure, cînd blonde — / Par trei corăbii vagabonde / Ce-adorm în legănări de valuri..."* *(În templul liniştii).*

Înrudite cu ale simboliştilor — deşi lipsite de gravitatea şi violenţa pe care le capătă la „poeţii blestemaţi" — se pot înregistra în cartea *Romanţelor* şi atitudini de nonconformism şi iconoclastie. Mai ales *Leturghiile barbare* — devenite ulterior *Liturghii profane* — aduc o asemenea mărturie. Poezii cum sînt *În oraşul cu trei sute de biserici, Clopotele, O, nu te-apropia de Mănăstire!* sau *La umbra crucilor de lemn* au ca-

racterul unor litanii antireligioase, recomandînd neîncrederea în „glasul profeţilor ce mint" şi, totodată, aşteptarea unei noi ere profetice păgîne, pusă sub semnul lui Ariel (simbol, poate, al spiritului poetic) : „*Ascunde-ţi ochii-n palme / Şi te-ndreaptă / Spre alt* Profet, *decît spre ce-l de ieri — / Ce-ţi pasă dacă nu ştii ce te-aşteaptă / Cînd ce* te-aşteaptă *nu-i scris nicăieri? / De vrei ridică-ţi braţele spre soare / Şi, dacă poţi, învaţă de la el / Ce-i fericirea vieţii viitoare... / De vrei, ridică-ţi braţele spre soare, / Şi, dacă poţi, preface-te în* Ariel *!...*" *(O, nu te-apropia de Mănăstire !).*

Tot ce ţinea de lumea religiei tradiţionale se destramă într-un incendiu apocaliptic şi era tuturor ereziilor se instaurează spectaculos : „*Ard bisericile toate... / Ard* Credinţele *bătrîne... / Ard* Cristoşii / *Şi* Trecutul — / *Arde parcă lumea-ntreagă... / Ce* Nebun *venit de-aiurea nu putu să ne-nţeleagă? / Ce-ndrăzneţ aprinse focul ereziilor păgîne?*" *(Götterdämmerung).*

De pe acum — mă refer la momentul 1908 — limitele viziunii minulesciene apar distinct. Crezul exprimat în diferite articole, printre care şi acel manifest din *Revista celorlalţi*, intitulat *Aprindeţi torţele*, neagă nediferenţiat ideea de tradiţie, recomandînd inovaţia văzută mai mult ca un fetiş, ca un principiu absolut al valorii, ceea ce, evident, este o eroare în ordine teoretică. De altfel, trebuie arătat că poetul, deşi om de gust şi de cultură superioară, avea o gîndire estetică uneori confuză şi că ideile lui asupra actului poetic, expuse în evocarea memorialistică *Nu sînt ce par a fi...* sau în numeroasele interviuri, articole etc., au cîteodată un caracter improvizat şi inconsecvent. Ceea ce-l salvează pe Minulescu de eşecul la care l-ar fi dus aplicarea riguroasă a unora dintre principiile declarate cu atîta ostentaţie (din cînd în cînd concesivă faţă de gustul ieftin) este instinctul său artistic sigur. O serie de consecinţe ale procesului intelectual capricios se pot constata totuşi în poeziile sale ; poza cinică devine cîteodată sfidătoare, atracţia faţă de geografiile exotice se confundă uneori cu afişarea unui cosmopolitism frivol, căutarea exclusivistă a „modernului" restrînge aria investigaţiei sale lirice.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cele mai „minulesciene" volume, în care sinteza lirico-umoristică se realizează mai armonios, e, mi se pare, *De vorbă cu mine însumi* (1913). Postura conversaţională a dialogului este subliniată chiar din titlul volumului, şi ea constituie o coordonată permanentă şi importantă a operei acestui poet înzestrat cu vervă colorată şi sugestivă: *„Vorbesc cu mine însumi şi-mi zic: / — De ce mă minţi / De-atîţia ani de-a rîndul că tu eşti cel mai mare / Din toţi îmblînzitorii cohortelor barbare, / Că-n gestul tău palpită străvechile altare, / Iar vasta catedrală, zidită de părinţi, / Cu întreaga-i melodramă de dumnezei şi sfinţi, / O poţi schimba-ntr-o clipă / De nu ţi-ar fi ruşine / De bărbile lor albe, / De mine / Şi de tine?"* (*De vorbă cu mine însumi*). Autoportretul din *Ecce homo* e o bună caracterizare a artei minulesciene: *„Eu sînt o-ncrucişare de harfe / Şi trompete, / De leneşe pavane / Şi repezi farandole — / În lacrimi port minciuna tăcutelor regrete, / Şi-n rîs, impertinenţa sonorelor mandole"*. Într-adevăr, în instrumentaţia verbală a versului lui Minulescu, unui duios acord îi răspunde, cu promptitudine spirituală, o răguşită şi fals patetică fanfară, unui regret îi dă imediat replica o mică impertinenţă, într-o formulă poetică în care volubilitatea e mereu neobosită. Dezinvoltura ironică e adeseori contagioasă. Avem de-a face aici cu un veritabil „bazar sentimental", cum se şi numeşte o poezie. Sînt, însă, şi momente de lirism suav şi de tăcute înfiorări, ca-n melodiosul *Cîntec de leagăn: „Nani, nani... / Dormi în paza nesecatului izvor / De priviri / Ce te-nfăşoară ca-ntr-o haină de mătase, / Nani, nani... / Ochii mamii au vegheat întreaga noapte, / Şi-acum dormi, căci obosite dorm şi florile din vase, / Şi parfumurile lor, / Toate, unul cîte unul, pe-al tău leagăn se cobor..."* La un poet de factura lui Minulescu — care în genere îşi cenzurează elanurile sentimentale fie prin dilataţie, prin hiperbola cu funcţie umoristică, fie prin banalizarea lor voită — e în măsură să surprindă şi afectivitatea delicată şi discretă, învăluită într-o aură de melancolie, din *Va fi...* Aflăm aici un lirism minulescian cu muzica în surdină, cu tonurile calde (greu de descifrat în solemnităţile de pontif al zeului

Scanned with OKEN Scanner

Eros din volumul anterior) : „*Va fi-ntr-o noapte caldă de mai. / Cînd vei intra / În parcul meu, / Nisipul aleelor deşarte, / Îmbrăţişînd pantofii tăi albi, va tresări... / La revederea celei venite de departe / Copacii vor zîmbi... / Ferestrele-mi închise se vor deschide iar, / Şi-n vazele uitate pe albe etajere, / Buchetele uscate de alb mărgăritar / Vor palpita / Ca-n ascultarea unui demonic* Miserere !...“

Unele dintre direcţiile lirice ale *Romanţelor pentru mai tîrziu* îl mai îmbie totuşi pe poet. Regăsim aşadar, şi în *De vorbă cu mine însumi*, o anume retorică profetică, aerele şi declaraţiile stranii sau nebuloase, plecările în infinit (*Alea jacta est*), procesiunile misterioase (*Înainte*) etc.

După *De vorbă cu mine însumi* urmează în activitatea poetică a lui Ion Minulescu o lungă întrerupere, de aproape 15 ani, căci volumul următor apare abia în 1927 : *Spovedanii*, în colecţia „Manuscriptum“. Poemele din această culegere, în transcripţie autografă, litografiate într-un tiraj restrîns (1.500 ex.) vor fi incluse, împreună cu altele, în *Strofe pentru toată lumea* (1930).

În *Strofe pentru elementele naturii* şi *Strofe pentru cele patru anotimpuri*, liricul e „corectat“ adesea prin notaţie comică, grotescă uneori. Pluvioasele euforii morbide ale simboliştilor — oare involuntar ? — sînt punctul de pornire al unei schiţe poetice care include caricaturalul : „*Imperativă şi sonoră ca un final de tamburină, cînd fulgerile vagabonde te prind şi-ţi sfîşie veşmîntul, cobori spre noi, cu lăcomia păgînă, caldă şi felină a unor buze pătimaşe, ce-ar săruta întreg pămîntul...*“ „*Pe-acoperişurile roşii, deştepţi orchestrele stridente — alarma ftizicelor goarne şi tusea tobelor gripate — în ritmul cărora, pe stradă, trec nesfîrşite regimente, ce smulg aplauze compacte şi aclamări halucinate*“ (*Strofe pentru ploaie*).

Aici versurile ca totdeauna regulate ale lui Minulescu sînt scrise în rînduri continue, după modelul lui Paul Fort. De altfel, prozodic vorbind, poetul n-a fost un inovator, căci frîngerea tipografică a versului nu echivalează cu aşa-numitul vers liber al simboliştilor, ci rămîne un simplu procedeu formal,

Scanned with OKEN Scanner

care e menit să deghizeze o versificaţie de tip clasic, respectată cu exactitate metronomică.[1] Secretul muzicalităţii minulesciene stă în materia verbală propriu-zisă, în căutarea neologismului eufonic.

Strofele pentru faptele diverse conturează o mărturie poetică uneori înduioşată de tragicul banal — moartea unui acrobat de circ *(Ultima oră)*, sinuciderea unui pasager într-o cameră de hotel igrasioasă, unde *„bucăţi de tencuială-ncep să cadă"* din tavan *(Moartea pasagerului)*. Sentimentalul e însă dublat de un ironist mai incisiv decît în cărţile anterioare. E relevabil, în această ordine, *Pastelul profan*, în care accentele antiortodoxiste sînt lipsite de orice echivoc: *„În pridvorul monastirii e noroi / (Fiindcă maicile nu umblă cu galoşi), / Şi de-atîtea cîmpeneşti cucernicii / Sfinţii par sătui... / Şi somnoroşi, / Cască-n ritmul Sfintei Liturghii... / Lîngă zidul monastirii e-ngropat / Un curtean ucis de Vodă, pentru-o jupîniţă, / Cam prin «una mie şase sute» — leat — / Cînd Muntenia era voievodat, / Şi curtenii toţi, boieri de viţă... / Restul peisajului: / Urzici / Pentru postul Paştilor, ce-ncepe mîine... / Iar de la fereastra plină de zambile / Albe, / Roze / Şi liliachii, / Stariţa face morală unui*

---

[1] O informaţie interesantă în legătură cu folosirea aceluiaşi procedeu tipografic înainte de Minulescu de către conducătorul *Vieţii noi*, Ovid Densusianu, care-şi semna poemele cu pseudonimul Ervin, aduce Eugeniu Speranţia în evocarea *Ion Minulescu* din *Steaua* (XV, nr. 3, martie 1964): *„De fapt, e aici un procedeu adoptat de la Ovid Densusianu. În numărul 7 al revistei* Viaţa nouă, *la interval de două săptămîni după apariţia, în această revistă, a primelor poezii ale lui Minulescu, Ovid Densusianu care, afară de articole de critică, publicase aici numai poeme în proză, sub pseudonimul* Ervin, *dă la iveală sub aceeaşi semnătură o lungă poezie,* Per aspera, *în care întîlnim versuri* [...] *dispuse grafic în modul pe care, în urmă, Minulescu l-a uzat şi difuzat o viaţă întreagă."*

Într-adevăr, versurile din 1905 ale lui Minulescu (publicate în *Viaţa nouă*) sînt perfect clasice, şi abia în urma experimentelor lui Densusianu a adoptat el frîngerea tipografică a versurilor, pe care n-a mai abandonat-o decît rareori. În legătură cu problema versificaţiei minulesciene, vezi şi consideraţiile lui Vladimir Streinu din *Versificaţia modernă* (E.P.L., 1966).

Scanned with OKEN Scanner

cîine / Care persecută bietele pisici / Şi s-ascunde noaptea prin... chilii..."

În *Strofe pentru faptele diverse* întîlnim, de asemenea, expresia unor preocupări cu caracter social. *Amiază rurală*, în ciuda unor versuri de un umor prea gros, are un final edificator satiric : „*Iar pe şoseaua comunală, / Cîrciumarul, / Învăţătorul, / Popa / Şi notarul — / Cei mai de seamă gospodari din sat — / Se ceartă pe un scaun vacant de deputat*". În *Seară rurală* e înfăţişat un sat mizer, cu case mici, ce „*par jucării*" ; plopii sînt asemănaţi cu „*coşuri negre de maşini / Ce-au treierat / Bucatele din sat / Pentru străini...*"

Se produce în poezia lui Minulescu, începînd din jurul lui 1930, o anume modificare a orizontului liric : e vorba de autohtonizarea inspiraţiei, de restrîngerea sferei acelui cosmopolitism ostentativ bariolat din primele volume. Referinţele exotice sînt acum mai rare, solemnul sau mimarea solemnului cedează locul unui umor înclinat spre asocierile groteşti. Cultul neologismului nu mai e tiranic şi limba poetului tinde să-şi asimileze numeroase elemente ale vorbirii comune, familiare.

În *Strofe pentru mine singur* mirajul călătoriei mai ademeneşte cu sclipirile-i lunecoase, dar cenzura autoironică se manifestă cu mai multă severitate decît înainte. În *Spovedanie* poetul spune : „*Şi mă revăd aşa cum ieri, / Şi patruzeci de ani în şir, / Schimbam cireşii-n palmieri, / Pe tata-mare-n «Uncle Sam» / Şi Oltul în Guadalquivir*"... Poezia *Pe harta Europei* aduce o notă de umor melancolic : „*Şi mi-am adus aminte de nopţile de vară / Cînd o porneam de-acasă ; / Abia ieşit pe poartă, / Mă şi vedeam departe, prin nu mai ştiu ce ţară... / Dar mă trezeam spre ziuă cu ochii tot pe hartă. / Şi mi-am adus aminte de ce-aş fi vrut să fiu — / Un plop ce se ridică spre cer / Şi-un vînt grăbit, / Ce-nconjură pămîntul mereu... / Şi-n-tr-un tîrziu, / M-am căutat pe hartă, dar nu m-am mai găsit.*" Cu locvacitatea sa colocvială, poetul supune, în *Strofe pentru Cel-de-Sus*, unui examen savuros problema divinităţii. Minulescu n-a avut niciodată sentimentul religiosului. Iconoclastul şi ereticul violent din *Liturghiile profane* a putut fi atras doar in-

Scanned with OKEN Scanner

cidental, şi numai de aspectele exterioare şi spectaculoase ale cultului, de latura lui decorativă (poetul vorbeşte de un „decor de feerie" în *Cristos a înviat* din *De vorbă cu mine însumi*), corespunzînd unei atracţii pe care o exercita asupra sa ceremonialul şi sărbătorescul. Chiar şi această atitudine avea să fie abandonată ulterior. În *Vesperala*, dedicată lui Gala Galaction (din *Strofe pentru faptele diverse*), poetul poate să scrie, cultivînd echivocul umoristic, că fecioara Maria ar fi avut în gînd, faţă de el, „*accentuate propuneri de alianţă*". Vorba de spirit, calamburul, tonul de zeflemea dau acestui ciclu (apărut într-un moment în care gîndirismul promova o literatură populată cu îngeri agreşti şi arhangheli „sfătoşi") farmecul gîndirii spontane şi libere. Jocul identificărilor amuzante între divin şi laic e împins destul de departe, şi tendinţa blasfematorie (deşi pe un ton de jovialitate), evidentă : „*Dă-mi, Doamne, binecuvîntarea Ta, / Să pot intra-n Ierusalim şi eu, cîndva / Ca şi Cristos, călare pe măgar, / În înflorita lună-a lui florar !... / Dă-mi bucuria să mă văd trădat / Ca fiul Tău — / De Iuda sărutat — / Şi, ca să-mi pot îndepărta sfiala, / Dă-mi buzele Mariei din Magdala...*" (*Rugă pentru ultima rugă*). Dincolo de glumă, deşi rar, poetul are sinceităţi cu implicaţii mai grave : „*Lasă-mă să-Ţi spun c-alcătuirea / Celor ce le crezi fără prihană / A-nceput să răzvrătească omenirea, / Dornică de-o viaţă mai umană... / Fă să fie aşa precum se spune / C-ai fi vrut să fii cu lumea toată — / Rău cu cele rele, / Bun cu cele bune — / Fii măcar acum ce n-ai fost niciodată...*"

Un subtext ironic, în orice caz o dezinvoltură plină de farmec subtil ireverenţios, se poate identifica şi în alte compuneri care, exterior, tratează teme cu caracter religios : *Andante religioso* (din *Strofe pentru mine singur*), *Clopotele învierii* (din *Nu sînt ce par a fi*) etc.

Ultimele versuri (*Nu sînt ce par a fi* — 1936 — şi ciclurile incluse în cele două ediţii definitive, *Patru groteşti* — în ediţia din 1939, *Cinci groteşti* şi *Patrusprezece inedite* în ediţia din 1943), în afara unei sublinieri a elementului umoristic — acum din ce în ce mai apropiat de caricatură — aduc în

Scanned with OKEN Scanner

orchestrația versului minulescian timbre și sunete noi. Pe linia acelei autohtonizări de care vorbeam se remarcă încercarea poetului de a transcrie pe portativele sale melodii ale poeziei folclorice: *„Frunză galbenă, uscată — / Frunză ce-ai fost verde-odată, / Șterge-ți ochii de rugină, / C-a intrat toamna-n grădină, / Și-a intrat ca o stăpînă / Cu vîntul și ploaia-n mînă!... / Frunză galbenă, uscată, / Frunză ce-ai fost verde-odată, / Azi grădina Domnului / Nu mai este-a nimănui... / Au zburat din ea mai toate / Vietățile-aripate / Și-au rămas doar ciorile — / Ciorile, / Surorile / Vînturilor, / Ploilor, / Grijilor, / Nevoilor, / Și-ntunericimilor!...“ (Rînduri pentru păsările călătoare)*[1]. Poetul pare preocupat de o diversitate eteroclită de subiecte, ceea ce ar explica parțial o oarecare lipsă de omogenitate artistică a creației din această perioadă. A face o poezie a „faptului divers“ (cum aspiră Minulescu acum) nu înseamnă a admite întîmplătorul și arbitrarul. Parte din versuri se risipesc în giumbușlucuri amuzante, fiind lipsite de substanță reflexivă sau afectivă, niște simple acrobații verbale, și, pe deasupra, fără cine știe ce seducție lingvistică. Poetul e un jovial guraliv din cale-afară în astfel de compuneri (*Itinerar, Romanța ultimului sărut, Cîntecul nebunului, Turism, Pe malul Oltului* etc.). Un punct de vedere selectiv vor afla însă și în această perioadă de creație numeroase versuri pe măsura marelui talent al lui Ion Minulescu. Bonomia, mimarea nebuniei pitorești, libertinajul savuros cu ideea divină, stilul „deocheat“ uneori, micile sau marile bufonerii, asociate unei prezențe discrete, dar pregnante a liricului, conferă un special farmec ultimelor scrieri poetice minulesciene.

Ceea ce e mai valoros în poezia lui Minulescu ține în bună măsură de latura ei umoristic-lirică, formă indirectă a unei critici

[1] După cum rezultă dintr-o mărturie a lui Minulescu, această poezie a fost scrisă prin 1908, în cadrul unui mic concurs inițiat de Chendi, și care prevedea premierea celor mai bune versuri pe motive folclorice scrise de unul dintre colaboratorii *Vieții literare* (I. Minulescu, *Octavian Goga și Păsările călătoare*, *Familia*, 78, seria IV, nr. 5—7, 1943). Poezia se încadrează însă excelent în atmosfera generală a ultimei perioade de creație minulesciană.

Scanned with OKEN Scanner

a convenţiilor burgheze. Începînd prin a fi pontif simbolist (deşi avea şi pe atunci simţul umorului), Minulescu se dezvoltă ca un virtuos al rîsului poetic, în cascade sonore, trezind numeroase ecouri, care se interferează şi se repetă. Ca orice autentic artist al comicului, Minulescu e creatorul unui *tip* care, prin structura lui, ar putea fi situat la antipodul *vagabondului liric* al lui Charlot. E boemul vorbăreţ, sensibil şi inteligent, practicînd o anume demagogie sentimentalo-cinică, *poseur* şi totuşi sincer, urmărind un fel de originalitate „artistă". De o mobilitate proteică, mereu exagerat, prăpăstios şi zglobiu totodată, solemn şi burlesc, bătător la ochi şi rafinat, megaloman care nu se ia în serios, exploziv în înduioşările sale, indiscret şi impertinent, dar cu multiple rezerve de suavitate, brusc fără brutalitate, afişînd zgomotos un snobism, care însă, în loc de a fi distant şi aristocratic, invită la familiarităţi şi bătăi amicale pe umăr, revărsîndu-se într-un flux interminabil de vorbe cînd ţipate, cînd şoprite, cu sclipiri şirete în priviri, aruncînd gesturi mari şi mici, patetice, tandre, ireverenţioase, candide, adoptînd o postură seniorială într-un fel popular şi pitoresc, vrînd mai presus de orice să *placă*, să fie simpatic, să emoţioneze sau să amuze, acest personaj are tot timpul conştiinţa că evoluează în faţa unui public. Fără să fie lipsit de sensul intimităţii, de momente de reverie gravă, de nostalgii, lirismul minulescian are un evident caracter de *teatralitate*, ceea ce ar explica şi atracţia poetului către genul dramatic. Această coordonată a *spectacolului*, bogată în implicaţii comice, conferă în bună măsură poeziei minulesciene originalitatea ei artistică. Eul liric adoptă, în chip firesc, o postură specifică. Ar fi interesant de studiat structura de *monolog dramatic* a multora din poeziile lui Minulescu, mai ales după momentul debutului. Reluînd distincţia pe care a stabilit-o odată G. Călinescu între autorul *Romanţelor* şi G. Topîrceanu, D. Micu remarca în *Literatura română la începutul secolului XX*: *„La Topîrceanu, autoironia vine din afară. E un produs cerebral, rece, suprapus efuziunii sentimentale, anterioare. Minulescu se dă în spectacol cu candoare. Se spovedeşte şi se autopersiflează concomitent. Conştient de postura mai mult*

sau mai puțin comică în care se află, și-o anulează numai pe jumătate prin detașare ironică." O astfel de sensibilitate e proprie unui actor care, interpretînd un personaj, trebuie să-și trăiască rolul, dar în același timp să se și distanțeze lucid de el. Diferența între cei doi poeți constă, în fond (pe planul umorului liric), în caracterul deschis, actoricesc al artei lui Minulescu, opus comicului derivat din rezervă, autocenzură pudică, al lui Topîrceanu. E lesne de înțeles, astfel, polemica dusă de autorul *Parodiilor originale* împotriva sentimentalului lipsit de discreție și pus pe bravadă — Ion Minulescu. Discuția în paralel asupra celor doi umoriști are în primul rînd un interes tipologic. Resortul viziunii comice topîrceniene e, cum spuneam, un sentiment de rezervă, de jenă. „*Sub privirea cam sceptică și cu ușurință ironică a contemporanilor* — mărturisea Topîrceanu în *Cîteva păreri inactuale* — *poetul devine circumspect. El simte că nu poate să-și etaleze sufletul ca centru indiscutabil al universului și că nu se mai poate juca în voie cu marile absoluturi, ca un copil cu niște mingi de cauciuc, fără să apară ridicol și inoportun. În cazuri rare, cînd mîndria și sentimentul acesta de jenă sînt excesive, poetul se răzbună, întrecîndu-și contemporanii în ironie și luînd în rîs pînă și propriile-i sentimente.*" Asemenea idei la un artist sensibil și lucid reprezintă, desigur, o reacție semnificativă față de împrejurări ostile sincerității. Expansiunea liberă a sentimentelor, într-o lume în care domină egoismul, ipocrizia, cinismul, înseamnă o expunere. Minulescu e un tip artistic structural diferit. La el teama inhibitivă de ridicol nu funcționează, și de aceea își permite să se joace în voie cu „marile absoluturi" etc. (Nu ni se pare imposibilă ipoteza că, în cuvintele citate ale lui Topîrceanu, s-ar putea să se fi strecurat cîteva aluzii chiar la poezia minulesciană.) Ceea ce Topîrceanu își refuză, Minulescu își îngăduie cu voluptate. Exagerat în direcția comicului, practicat cu exteriorizări grandilocvente și burlești, egocentrismul se obiectivează, și cel care se exprimă nu mai e atît *poetul*, cît un *personaj*. Prin intermediul personajului creat, scriitorul realizează un act critic, evident sau implicit. În lumea pe care o repre-

zintă eroul liric minulescian dragostea e un capriciu senzual, efemeritatea pasiunii e un lucru demn de rîvnit, minciuna exercită o fascinaţie irezistibilă, iubita ideală e curtezana de lux — iată cîteva din sugestiile eroticii minulesciene. Un anume efect burlesc — realizat cu o fină ambiguitate — provine din „stilul nobil" al tratării unor motive care răstoarnă marile, sublimele locuri comune ale poeziei de dragoste tradiţionale. Inconstanţa femeii iubite, incapacitatea ei de a se dărui total şi definitiv au constituit în lirica universală un filon de grav şi patetic misoginism. Minulescu e însă un perfect antimisogin (dacă se poate spune aşa) şi aduce un elogiu fastuos *Celei care minte*: *„Eu ştiu c-ai să mă-nşeli chiar mîine... / Dar fiindcă azi mi te dai toată, / Am să te iert — / E vechi păcatul / Şi nu eşti prima vinovată!...*" Dragostea aceasta efemeră se însoţeşte de ritualuri savante, a căror desfăşurare poetul o anunţă cu o grandilocvenţă făcută, în fond, dintr-o volubilitate ridicată la scară hiperbolică: *„În cinstea ta, / Cea mai frumoasă din toate fetele ce mint, / Am ars miresme-otrăvitoare în trepieduri de argint, / În pat ţi-am presărat garoafe / Şi maci — / Tot flori însîngerate — / Şi cu parfum de brad pătat-am dantela pernelor curate, / Iar în covorul din perete ca şi-ntr-o glastră am înfipt / Trei ramuri verzi de lămîiţă — / Şi-un ram uscat de-Eucalipt.*" Într-un articol cu numeroase sugestii preţioase, publicat în *Gazeta literară* (*La reeditarea lui Ion Minulescu*, *Gazeta literară*, nr. 3, 14 ianuarie, 1965), Dumitru Micu formula, la un moment dat, părerea curioasă că Minulescu ar fi un *bovaric*. Nimeni nu-mi pare, totuşi, mai îndepărtat — şi chiar esenţial opus — faţă de bovarism ca Ion Minulescu. Chiar atunci cînd se autoiluzionează, el o face în chip conştient, cu o perceptibilă autoironie, parodiindu-se subtil. O astfel de capacitate lipseşte cu desăvîrşire naturilor bovarice, victime ale propriilor lor iluzii şi automistificări. Bovarismul rămîne, în ultimă instanţă, un conformism (în sensul că acceptă mitizările convenţionale, clişeele „poetice", „frumoase", „nobile" care circulă despre o lume inaccesibilă şi visată — cum se întîmplă, de fapt, cu prototipicul personaj al

Emmei Bovary, hrănită cu lecturi romanţioase şi nutrind, cu dureroasă nostalgie, iluziile *cele mai banale* cu putinţă). Vivacitatea, exuberanţa, nonconformismul ironic, plăcerea de a juca un rol sau altul, de a „poza" şi în acelaşi timp de a se autopersifla îl fac pe Minulescu imun faţă de virusul bovarismului. Ca totdeauna, umorul reprezintă şi în cazul autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu* o garanţie a sănătăţii spiritului.

În istoria literaturii române, Minulescu rămîne în primul rînd ca poet. Apărut în momentul paroxistic al semănătorismului agrest, autorul *Romanţelor* îşi găseşte o sursă de inspiraţie în lumea civilizaţiei citadine, aducînd prin poezia sa mărturia unei sensibilităţi noi în literatura noastră. Lăsînd la o parte ceea ce ţine de o originalitate căutată şi de o afectare a comportamentului zis, printr-un cuvînt care-şi păstrează sensul francez, „artist", sensibilitatea minulesciană e, într-un context literar dominat de „dezrădăcinaţi" convenţionali, vie şi plină de vioiciune, cu secrete, dar bogate resurse de optimism, inteligenţa artistică a poetului e mobilă şi diversă, receptivă şi cercetătoare. Toţi aceşti factori fac parte (expresia lor nuanţîndu-se artistic foarte variat) din sinteza lirico-umoristică pe care Minulescu o realizează cu atît farmec contagios în versurile sale.

MATEI CĂLINESCU

Scanned with OKEN Scanner